RAFFAEL

DES MEISTERS GEMÄLDE
IN 203 ABBILDUNGEN

5 -

5/-

P/a E 26/11/25

RAFFAEL

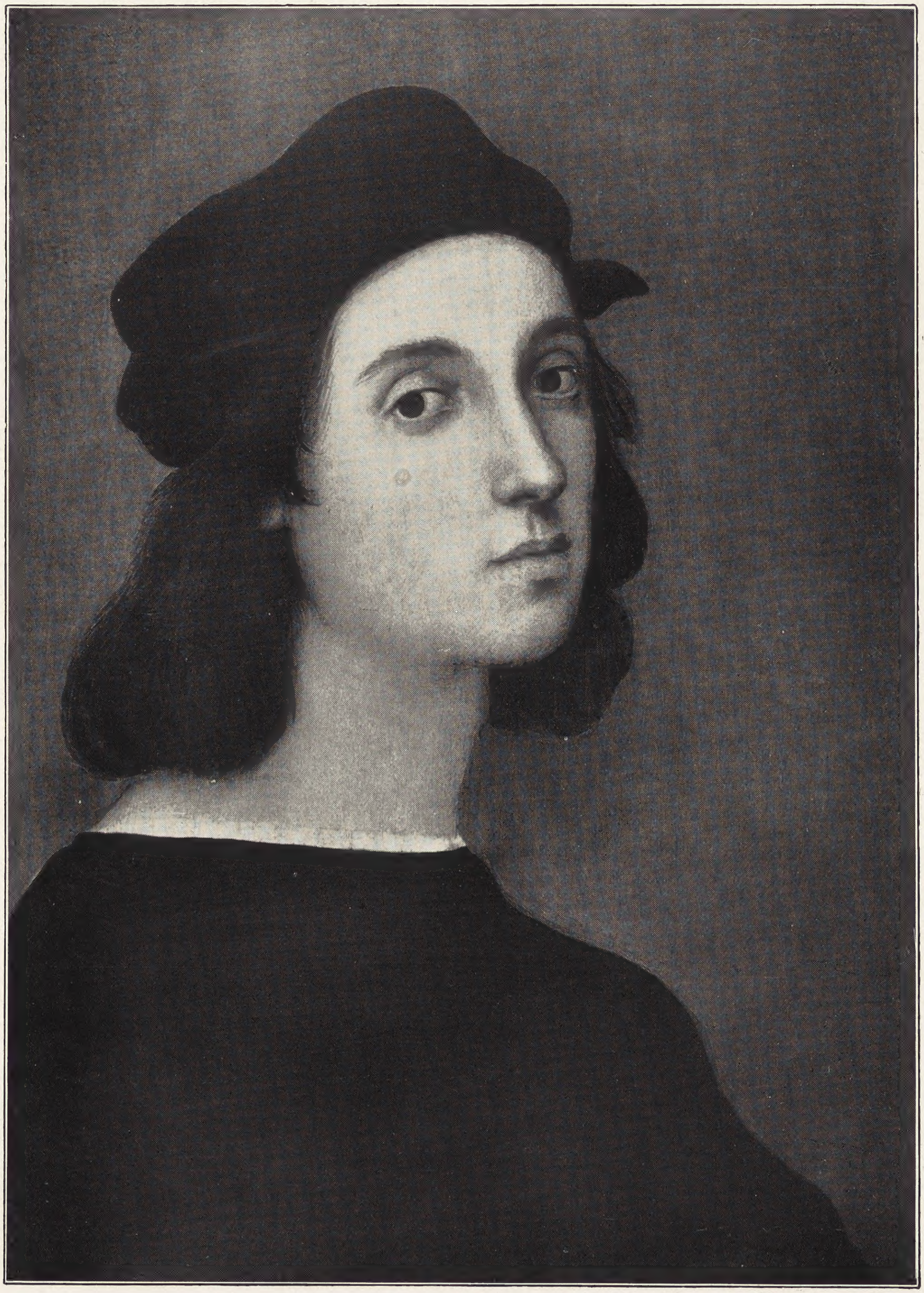
KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

ERSTER BAND

RAFFAEL

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1906



Florenz, Uffizien

Auf Holz, H. 0,45, B. 0,33

Selbstbildnis Raffaels

Portrait of Raffael — Um 1506 — Portrait de Raffael

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

RAFFAEL

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 203 ABBILDUNGEN

MIT EINER BIOGRAPHISCHEN EINLEITUNG

VON

ADOLF ROSENBERG

DRITTE AUFLAGE

STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1906

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist eine Luxusausgabe in hundert numerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 25 Mark

Papier und Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart



Ansicht von Urbino

RAFFAEL

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

In einem kleinen, weitab von den großen Verkehrsadern gelegenen Bergstädtchen Mittelitaliens ging der Stern auf, der in kurzem Wandel bald den Mittelpunkt der damaligen italienischen Kultur erhellen sollte und seitdem seine Strahlen durch die Jahrhunderte ergossen hat, ohne daß sein Glanz an leuchtender und wärmender Kraft verloren hat. Aber wie klein auch Urbino, der Geburtsort Raffaels, war — es war doch eine fürstliche Residenzstadt, deren Herrscher, die Herzöge aus dem Hause Montefeltro, von dem Reichtum, den sie als Söldnerführer durch ihre Kriegszüge erwarben, vieles ihren Untertanen zugute kommen ließen und das von ihnen beherrschte Gemeinwesen zu Wohlstand und Blüte zu bringen wußten. Der bedeutendste dieser Fürsten, Federigo II. (1444—1482) war sogar ein eifriger Förderer der Kunst, freilich zumeist in Verbindung mit seinen militärischen Neigungen, die sein ganzes Wesen ausfüllten. Der glanzvolle, von den Zeitgenossen hochgepriesene Herrschersitz, den er sich in Urbino erbauen ließ, war Palast und Festung zugleich. Italienische Architekten und Bildhauer fanden lange Beschäftigung an der Errichtung und Ausschmückung des weitläufigen Baues. Von den italienischen Malern wollte aber der Herzog nichts wissen, weil er eine Vorliebe für die flandrische, den Italienern damals noch nicht vertraute Oelmalerei gefaßt hatte und darum niederländische Künstler kommen ließ, die ihm Altarbilder und Porträts malten und gewebte Teppiche lieferten, mit denen er die Wände seiner Säle und Zimmer bekleidete. Giovanni Santi, der Vater Raffaels, der auch Maler war, hatte also bei dieser Bevorzugung ausländischer Maler keineswegs Ursache, seinem Fürsten eine persönliche Dankbarkeit entgegenzubringen. Trotzdem erfüllten die Taten des tapferen und siegreichen Kriegsmannes den sangeskundigen Maler mit solcher Begeisterung, daß er sie in einer Reimchronik feierte, in der er auch der hervorragendsten Künstler seiner Zeit gedenkt.

Noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte sich Raffaels Urgroßvater, der bis dahin in dem kleinen Flecken Colbordole zwischen Urbino und dem Meere ansässig gewesen war, in Urbino niedergelassen, und bald war die Familie durch Handelsgeschäfte zu solchem Wohlstand gediehen, daß Raffaels Großvater 1464 ein Haus in der vom Markte ausgehenden Contrada del Monte kaufen konnte, das 1482 in den Besitz seines ältesten Sohnes, Giovanni Santi, überging, der schon längere Zeit mit Magia Ciarla, der Tochter eines urbinatischen Händlers, verheiratet war. Im ersten Stock dieses Hauses befand sich ein Kramladen, den auch Giovanni Santi weiter betrieb, obwohl er daneben noch das Goldschmiedehandwerk übte und als Maler tätig war. In diesem Hause wurde Raffael im Frühjahr 1483 geboren. Es ist streitig, ob der 28. März oder der 6. April sein Geburtstag gewesen ist. Wenn man Vasari, dem ersten Geschichtschreiber der italienischen Malerei, Glauben schenkt, der berichtet, daß Raffael am Karfreitag geboren und an demselben Tage, das heißt also wieder an einem Karfreitag gestorben sei, müßte es nach dem Julianischen Kalender der 28. März gewesen sein. Will man aber mehr der Grabschrift vertrauen, in der nur gesagt ist, daß er am 6. April gestorben ist, an demselben Tage, an dem er geboren wurde, ohne daß des Karfreitags gedacht wird, so wird man sich für den 6. April entscheiden müssen, der die größere Wahrscheinlichkeit für sich hat. Von seiner Mutter kann Raffael kaum nachhaltige Einflüsse empfangen haben, da sie starb, als er im neunten Lebensjahre stand. Enger wurde das Verhältnis zu seinem Vater, der ihn nach damaliger Sitte schon mit acht Jahren in die Lehre nahm, damit er zuerst die Anfangsgründe seiner Kunst, Farbenreiben, Pinselwaschen u. s. w., erlernte. Trotzdem scheint Raffael kein frühreifes Genie oder gar ein Wunderkind im modernen Sinne gewesen zu sein. Das Impulsive, die Kraft, aus eigner Eingebung aus sich heraus zu schaffen, gehörte nicht zu den Gaben, die die Natur diesem sonst so begnadeten Geiste mitgegeben, wohl aber eine mit großer Zähigkeit gepaarte Anpassungs- und Aneignungsfähigkeit, die aus allem, was er in der Natur oder in der Kunst um sich herum oder in der Kunst des Altertums sah, das Beste herauszuziehen und mit seinem eignen Wesen so zu verschmelzen wußte, daß doch etwas ganz Neues und Eigenartiges herauskam, das sich mit nichts anderm vergleichen und nur mit dem Begriff „Raffaelisch" bezeichnen läßt.

Auch Raffaels Vater starb früh, wenige Monate nachdem sein Sohn in das zwölfte Lebensjahr eingetreten. Gleichwohl wirkte das, was Raffael bei seinem Vater gesehen und von ihm gelernt hatte, so eindrucksvoll in ihm nach, daß man noch jahrelang in den Werken des jungen Künstlers die Erinnerung an die Altarbilder des Vaters, ihren feierlichen Aufbau und ihre etwas gezierte Anmut, lebendig sah. Giovanni Santi war bis an sein Lebensende in den Grenzen der auf stille Andacht und fromme Innerlichkeit gerichteten umbrischen Schule geblieben, und auch bei seinem Sohne währte es noch geraume Zeit, bis er sich von dieser Befangenheit befreite und zu lebendiger Schönheit gelangte. Aber auch aus dieser ersten Zeit blieb ihm das beste Teil dieser bescheidenen Kunst, die lautere, innige Frömmigkeit, bis in den Anfang seines viel umspannenden Schaffens in Rom erhalten.

Verschiedene Umstände sprechen dafür, daß sich Raffael auch nach dem Tode seines Vaters noch einige Jahre, wahrscheinlich bis 1499, in Urbino aufgehalten habe. Im Jahre 1495 ließ sich dort Timoteo della Vite (1467—1523) nieder, der bis dahin ein Schüler des Francesco Francia in Bologna gewesen war. An diesen älteren und erfahrenen Künstler scheint sich Raffael angeschlossen zu haben, wovon einige seiner frühesten Bilder zu zeugen scheinen, der kleine heilige Michael im Louvre, den Raffael für den Herzog Guidobaldo von Urbino, den Nachfolger Federigos, auf einem von diesem hergegebenen Dambrett gemalt haben soll (S. 12), die drei Grazien im Schlosse zu

Chantilly (S. 3) und der Traum des Ritters in der Nationalgalerie in London (S. 3). In diesen sichtlich noch mit scheuer, zagender Hand ausgeführten Bildern, die in Zeichnung, Modellierung und Perspektive noch manche jugendliche Mängel zeigen — man beachte nur das rechte Bein der Grazie zur Linken — wollen einige Forscher gewisse Züge erkennen, die auf die Eigenart des Timoteo della Vite hinweisen. Dann wären uns in diesen Bildern Raffaels die frühesten Werke seiner Hand erhalten, die also in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sein müssen.

Sicher beglaubigt als Lehrer Raffaels ist dagegen Pietro Vanucci, der unter seinem Beinamen Perugino berühmt geworden ist. Da Perugino, der von 1493 bis 1499 mit kurzen Unterbrechungen in Florenz ansässig gewesen, in dem letztgenannten Jahre nach Perugia berufen worden war, um dort das Cambio, die Gerichtshalle der Wechsler, mit Fresken zu schmücken, ist es wahrscheinlich, daß Raffael im Jahre 1499 in die Werkstatt des Meisters, des damals allgemein anerkannten und verehrten Hauptes der umbrischen Schule, getreten ist. Anfangs als Lehrling, bald aber als werktätiger Gehilfe, da Pietro Perugino schnell aus der Anstelligkeit des Jünglings Nutzen zog. Wenn auch nicht mehr im einzelnen nachgewiesen werden kann, an welchen Schöpfungen Peruginos Raffael mitgearbeitet hat — ob, wie behauptet wird, schon an den Fresken im Cambio und an der Auferstehung Peruginos in der Galerie des Vatikan, — so ist doch die Mitwirkung des Schülers und Gehilfen jedenfalls sehr belangreich gewesen. Denn wir werden mit Staunen gewahr, wie der alternde, um diese Zeit bereits in der Mitte der Fünfziger stehende Meister sich von der neben ihm aufblühenden Jugend zu neuen Anstrengungen fortreißen läßt und wie der aufstrebende Gehilfe sich die Werke des Meisters aneignet, sie umbildet und mit seinem Wesen und dadurch mit neuem Leben erfüllt.

Der herrschende Oberton war natürlich die Weise Peruginos, mit der Raffael aber zum Teil noch die Typen, die er von seinem Vater übernommen hatte, verschmolz. Meister und Gehilfen, die in gemeinsamer Werkstatt miteinander arbeiteten, betrachteten sich als so völlig eins, daß die Gehilfen Zeichnungen ihrer Meister für die Komposition ihrer eignen Gemälde benutzten. In dieser glücklichen Zeit eines durchaus naiven Kunstschaffens war der Begriff von geistigem Eigentum und seiner Folgerung, dem geistigen Diebstahl, noch nicht vorhanden oder doch noch nicht mit juristischer Schärfe ausgebildet. Künstlerneid erhob wohl nicht selten den Vorwurf des Plagiats; aber daß Schüler und Gehilfen in den Studienschatz ihrer Meister hineingriffen, galt als das unbestrittene Vorrecht ihrer Stellung. So gehen einige der Madonnen, die Raffael während der Lehr- und Gehilfenzeit bei Perugino geschaffen, auf Zeichnungen von dessen Hand zurück, und das Hauptwerk Raffaels, das am Ende dieser Periode seines Lebens steht, das Sposalizio in Mailand, schließt sich eng an ein Gemälde Peruginos von gleichem Inhalt an. Drei Madonnen im Berliner Museum (S. 1, 7 u. 8), die Halbfigur Christi in der Galerie zu Brescia (S. 2) und der heilige Sebastian in der Galerie zu Bergamo (S. 2), die Madonna Conestabile della Staffa in Petersburg, ein Kleinod Raffaelischer Malerei in seinem Jugendstil (S. 9), die beiden Kreuzigungsbilder bei Mrs. Mond in London (S. 6) und in Petersburg (S. 5), vor allem aber die Krönung der Maria in der vatikanischen Galerie (S. 10 u. 11), sind alle in der Werkstatt Peruginos entstanden oder doch begonnen worden. In letzterem Bilde hat Raffael den ersten Anlauf zu einer figurenreichen, innerlich und äußerlich bewegten Komposition genommen, freilich noch innerhalb des Schemas und der Typen Peruginos. Aber mit welchem Feuer, mit welcher tiefen Innerlichkeit! „Wie ganz anders," sagt Burckhardt, „wie viel himmlischreiner gibt hier Raffael die süße Andacht, die schöne Jugend, das begeisterte Alter wieder, als dies der Meister je getan hat!"

Noch viel entschiedener zeigt sich die Ueberlegenheit Raffaels über seinen Meister, man möchte fast sagen, seine höhere künstlerische Weisheit in dem schon erwähnten „Sposalizio", wie man in Italien kurzweg die Darstellung der Vermählung der Maria mit Joseph nennt. Raffaels Bild (S. 13) ist, wie die Inschrift sagt, erst im Jahre 1504 vollendet worden, nachdem er bereits die Werkstatt Peruginos verlassen hatte. Dort hatte er aber das jetzt im Museum zu Caen in Frankreich befindliche Bild des Meisters gesehen, das ihm die Anregung zu dem seinigen gegeben. Wenn man in Betracht zieht, daß Raffael die Grundlage seiner Komposition, gewissermaßen den Rohstoff von seinem Meister geliefert erhielt, so wird man geneigt sein, sein eignes Verdienst nicht allzu hoch anzuschlagen. Geht man aber in die Einzelheiten ein und wird man gewahr, daß Raffael überall, wo er etwas andres gemacht, auch etwas Besseres und Edleres gemacht, so staunt man über diese geistige Reife, über diesen geläuterten Geschmack, der mit der Sicherheit des angeborenen künstlerischen Takts über die Routine des vielbeschäftigten, rasch und flüchtig schaffenden Meisters triumphiert hat. Während bei Perugino die Figuren gleichgültig nebeneinander stehen, lebt bei Raffael jede ihr eignes Leben, und doch sind sie alle durch einen gemeinsamen Gedanken geistig miteinander verbunden. Sogar die Hände scheinen mitzusprechen und ihrerseits Leben in die Komposition zu bringen, während Perugino dieses wichtige Hilfsmittel der Charakteristik noch nicht in den Bereich seines künstlerischen Betriebs gezogen hatte.

Diese geistige Ueberlegenheit Raffaels über seinen Meister muß seinen Zeitgenossen nicht verborgen geblieben sein. Sonst wäre es kaum zu erklären, daß ein Jüngling von 18 bis 20 Jahren so umfangreiche Aufträge erhalten konnte, wie sie Raffael in den Jahren 1500 bis 1504 zuteil wurden. Für Città di Castello hat er in dieser Zeit drei Altarbilder gemalt: die Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino, die zu Ende des 18. Jahrhunderts zugrunde gegangen ist, für die Kirche San Agostino, die Kreuzigung bei Mrs. Mond in London (S. 6) für San Domenico und das Sposalizio für San Francesco. Die jetzt im Vatikan befindliche Krönung der Maria, auf deren Predella die Verkündigung, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel vorgeführt werden (S. 10 u. 11), hat er für die Franziskanerkirche in Perugia gemalt, und andre Aufträge nahm er mit, als er sich entschloß, im Herbst des Jahres 1504 nach Florenz zu gehen und in das dortige Kunstleben unterzutauchen, auf das er schon lange aus der Ferne mit bewundernden Augen geblickt hatte.

Um die Mitte des Jahres 1502 hatte sich Perugino wieder nach Florenz zurückbegeben. Raffael begleitete seinen Meister aber für jetzt nicht, sondern er hielt sich noch fast zwei Jahre in Perugia auf, vermutlich um die obengenannten Aufträge auszuführen. Daß er sie übrigens nicht allein seinem Talent, sondern auch seinem liebenswürdigen und bescheidenen Wesen verdankt haben mag, scheint aus einem Empfehlungsbriefe hervorzugehen, den ihm die Herzogin Giovanna von Montefeltro, eine Tochter des Herzogs Federigo, aus Urbino mitgab, wohin sich Raffael wieder auf einige Zeit begeben hatte, bevor er seinen Weg nach Florenz nahm. In diesem an Pietro Soderini, den Gonfaloniere (Stadthaupt von Florenz), gerichteten Schreiben heißt es: „Der Ueberbringer dieses Briefes wird der Maler Raffael von Urbino sein, der, da er in seiner Verrichtung ein gutes Talent hat, den Entschluß gefaßt hat, sich einige Zeit zu seiner weiteren Ausbildung in Florenz aufzuhalten. Und da sein Vater ein sehr trefflicher und mir befreundeter Mann gewesen und auch der Sohn bescheiden und wohlgesittet ist, so liebe ich ihn in jeder Beziehung ungemein und wünsche, daß er es zu einer guten Vollkommenheit bringe. Ich empfehle ihn somit Eurer Herrlichkeit auf das angelegentlichste, soviel ich nur vermag, und ersuche Euch, es

möge Euch aus Liebe zu mir gefallen, ihm in jedem vorkommenden Falle alle Hilfe und Begünstigung angedeihen zu lassen."

Da dieser Brief vom 1. Oktober 1504 datiert ist, ist anzunehmen, daß Raffael noch im Laufe des Oktobers in Florenz eintraf. Die Macht und die Fülle der neuen Eindrücke, die auf den Jüngling einstürmten, mögen anfangs wohl überwältigend gewesen sein. Aber ebenso schnell mögen ihn die ruhige Klarheit seines Geistes und sein glückliches Anpassungsvermögen, das nur annahm, was seinem innersten Wesen zusagte, über die erste Verwirrung hinweggeholfen haben. Schon sein fleißiges Schaffen spricht dagegen, daß er sich durch die gewaltigen Werke der Großen um ihn niedergedrückt gefühlt hätte oder gar entmutigt worden wäre. An Michelangelos titanischer Kraft mag er ehrfurchtsvoll, aber zunächst ohne innere Anteilnahme vorübergegangen sein. Er wußte, daß er dazu noch nicht reif genug war. Desto mehr fesselten ihn die malerischen Wunder und der unergründliche Zauber Leonardos, der um diese Zeit sein vollkommenstes Malerwerk, das Bildnis der Mona Lisa, den staunenden Kunstgenossen enthüllt hatte, das doch wie jedes andre Bild von Menschenhand gemalt sein mußte und doch wie eine himmlische Offenbarung, als etwas nie vorher Gesehenes wirkte, und neben Leonardo da Vinci waren es besonders die stille, feierliche Größe und die seelenvolle Innigkeit der Altarbilder des Fra Bartolommeo, die auf den jungen Raffael einwirkten. Sie sagten ihm am meisten zu, weil sie ihm den Uebergang von seinen Schulüberlieferungen zu einer neuen, freieren, lebendigeren und tieferen Auffassung erleichterten. Es war kein völliger Bruch, sondern ein langsames Wachsen. Und als ein drittes kam noch der Wirklichkeitssinn, das dramatische Leben hinzu, das alle Werke der florentinischen Schule erfüllt. Sich dieses anzueignen, war für Raffael vielleicht das Erstrebenswerteste, aber auch Schwierigste.

Das kümmerte ihn jedoch zunächst noch nicht, obwohl gerade um die Zeit, als er in das florentinische Kunstleben eintrat, dieses von Grund aus durch die beiden großartigen Schlachtenkartons aufgerührt worden war, die Leonardo da Vinci und Michelangelo im Wetteifer miteinander geschaffen hatten. Nach diesen Kartons, von denen der des ersteren die Schlacht bei Anghiari, einen Sieg der Florentiner über mailändische Truppen darstellte, während der Michelangelos eine Episode aus den Kämpfen der Florentiner mit den Pisanern behandelte, sollten Wandgemälde im Ratssaale des Palazzo Vecchio ausgeführt werden. Es kam nicht dazu; aber die Kartons blieben noch lange an einem öffentlichen Orte ausgestellt und dienten zahlreichen Künstlern als eine Quelle des Studiums und der Bewunderung. Wer von den beiden Meistern den Preis davongetragen, war lange Zeit der Gegenstand heftigsten Streites. Raffael, der sicherlich auch zu denen gehört hatte, die nach den Kartons studiert und gezeichnet haben, scheint sich mehr zu Leonardos Werk hingeneigt zu haben. Denn aus der Beschreibung, die Leonardo von seiner Komposition hinterlassen — der Karton selbst ist frühzeitig zugrunde gegangen —, geht deutlich hervor, daß sie Raffael vorgeschwebt, als er den Entwurf zur Konstantinsschlacht in der letzten der vatikanischen Stanzen in Angriff nahm.

Auf dem Karton Michelangelos, in dessen Komposition die Ueberraschung im Arno badender Soldaten durch die plötzliche Ankunft der Feinde eine bedeutsame Rolle spielte, mag die staunenswerte Beherrschung des Anatomischen in den nackten und halbnackten Menschengestalten dem jungen Urbinaten deutlich gezeigt haben, was ihm nach dieser Richtung noch alles fehlte. Raffaels Handzeichnungen lassen fortan erkennen, daß Michelangelos Lehren auf fruchtbaren Boden gefallen. Alles Befangene und Unbeholfene, das bis dahin noch die Darstellungsweise Raffaels gebunden hatte, fiel nach und nach von ihm ab, und fortan verschmolz sich die freie Schönheit mit sicherer Lebendigkeit.

Den stärksten Einfluß von allen Florentinern, einen stärkeren noch als Leonardo, hat der Dominikanermönch Fra Bartolommeo della Porta auf Raffael gehabt, der mit jenem ein enges Freundschaftsverhältnis geschlossen, das sich am Ende so gestaltete, daß der kunstgewandte Mönch nicht bloß der Gebende, sondern auch der Empfangende war. Fra Bartolommeo hatte selbst viel von Leonardo gelernt, und die Verehrung, die er vor ihm empfand, übertrug er auf seinen jüngeren Freund, der für Leonardos umfassende Weisheit dadurch noch empfänglicher wurde. Was der Dominikaner an eignem Können besaß, war der hochentwickelte Sinn für die Wirkung des architektonischen Aufbaus der Gruppen. Während die umbrische Schule sich mit einer losen Nebeneinanderstellung der Figuren begnügte, legten die Florentiner ein Gewicht auf die Entfaltung von Kontrasten in der Gruppenbildung und auf die kunstvolle Steigerung des Eindrucks durch die Anordnung der Figuren in mehreren Reihen übereinander. Darauf verstand sich Fra Bartolommeo vortrefflich, und dazu kam noch sein Geschmack in der Anordnung der Gewandung, seine Kunst, die Falten in breiten, ruhigen Massen anzulegen und dadurch die Feierlichkeit der Gesamtwirkung zu erhöhen. Das alles lernte Raffael von ihm. Es ist aber merkwürdig, daß die Schönheit und Harmonie des architektonischen Aufbaus, die er an Fra Bartolommeo bewunderte, weniger in den großen Altargemälden, die ihn in seiner florentinischen Zeit beschäftigten, als in den kleinen Madonnenbildern zum Ausdruck kamen, die seinem Schaffen in dieser Zeit das eigentliche Gepräge gaben.

Von den Altarbildern tragen sogar noch zwei in der Komposition wie in der Bildung der Typen, in der Haltung wie in dem Ausdruck der Figuren ganz und gar den Stempel der umbrischen Schule. Das eine hat Raffael im Jahre 1505 für das Nonnenkloster San Antonio in Perugia gemalt, von wo es nach mannigfachen Wanderungen nach London gelangt ist. Hier erwarb es der Amerikaner Mr. Pierpont Morgan für 2000000 Mark, wodurch das Bild zu einer Berühmtheit gelangt ist, die in keinem Verhältnis zu seinem künstlerischen Werte steht. Auf dem Hauptbilde sind die thronende Madonna mit dem Kinde, links die Heiligen Katharina und Petrus, rechts Dorothea und Paulus und in dem Tympanon darüber der segnende Gott-Vater zwischen zwei Engeln dargestellt (S. 20). Auf den zugehörigen Predellabildern, die in verschiedene Hände geraten sind, sieht man unter anderm die Kreuztragung und die Heiligen Franziskus und Antonius (S. 21). Das zweite Bild, die sogenannte Madonna Ansidei, für die Kapelle der Familie dieses Namens in der Servitenkirche zu Perugia gemalt (jetzt in der Nationalgalerie in London — S. 22), trägt zwar die Jahreszahl 1507; aber es muß in seiner ersten Anlage um mehrere Jahre früher entstanden sein, da es einen noch schärfer ausgeprägten umbrischen Charakter und auch größere Gebundenheit der Auffassung zeigt als das zuvor genannte Altarbild. Dagegen läßt ein Freskogemälde, das Raffael 1505 in der Kirche San Severo in Perugia auszuführen begann, aber nicht ganz vollendete, in seiner großgedachten Komposition, in ihrer Gliederung und lebendigen Bewegung bei aller Feierlichkeit des Gesamteindrucks bereits etwas von dem Einfluß des Fra Bartolommeo erkennen. Es stellt die Verehrung der heiligen Dreieinigkeit dar, ist aber so zerstört, daß der obere Teil mit dem die Komposition abschließenden Gott-Vater ganz verschwunden ist. Raffael hat anscheinend nur kurze Zeit an diesem Werke in Perugia gearbeitet, da es ihn wieder mächtig nach Florenz zurückzog. Er ließ die Arbeit liegen, und in späteren Jahren empfand man den leeren Raum unter dem Fresko so störend, daß man Perugino beauftragte, ihn mit einer Reihe von Heiligenfiguren zu füllen (S. 30).

Ganz unter der Herrschaft der von Fra Bartolommeo zu hoher Meisterschaft entwickelten Kompositionsgesetze steht das Altarbild der Madonna del Baldacchino

(S. 66), das Raffael unvollendet von Florenz nach Rom nahm und das erst nach seinem Tode, von Schülern fertig gemalt, seine Werkstatt verließ. Wie die vier Heiligen zu beiden Seiten des Thrones der Madonna in feierlicher Haltung und doch lebendig kontrastiert stehen, war ganz im Geiste des Fra Bartolommeo gedacht, während die Madonna selbst, die mit demütiger Bescheidenheit und doch mit einem Anflug mütterlichen Stolzes auf das Kind blickt, ein echt Raffaelisches Gepräge trägt. Sie gehört bereits in die Reihe jener Madonnengestalten, in denen Raffael gewissermaßen das letzte Wort gesagt hat, das er über dieses Thema überhaupt zu sagen wußte. Die beiden oben schwebenden Engel wirken durch ihre heftigen Bewegungen eher störend, als daß sie die Komposition harmonisch abschließen. Sie sind denn auch von Schülern hineingemalt, die sich damit begnügten, die beiden Engel aus dem Fresko in Sa. Maria della Pace in Rom (S. 68) zu kopieren.

Aber nicht die großen Altarbilder sind es, die dem Schaffen Raffaels in seiner florentinischen Periode Richtung und Inhalt gegeben haben. So ganz und gar tritt vielmehr der Madonnenmaler bei Raffael in den Vordergrund, daß alles andre, auch seine Tätigkeit als Bildnismaler dahinter verschwindet. Sein ganzes Sinnen und Trachten ist auf die erschöpfende Behandlung dieses einen Gegenstandes gerichtet, und zu der langen Reihe seiner gemalten Madonnenbilder tritt noch eine Fülle von Zeichnungen hinzu, in denen er entweder jene vorbereitete oder neue Gedanken entwickelte, zu deren Ausführung er später nicht mehr kam. (Vgl. die untenstehende Abbildung.) Denn wie sehr auch die Madonnen Raffaels in ihrer abgeklärten Ruhe, in ihrer harmonischen Geschlossenheit und in dem wunderbaren Zusammenklang mit der Landschaft den Eindruck glücklicher, plötzlich gekommener Eingebungen der Phantasie machen, wenn sie uns auch als scheinbar mühelos, „wie aus dem Nichts geboren“ erscheinen mögen, so sind sie doch, wie die noch zahlreich erhaltenen Einzelstudien und Kompositionsversuche beweisen, Erzeugnisse langsam abwägender Ueberlegung. Darin liegt eben eines der Geheimnisse des Zaubers, der von allen Werken Raffaels ausgeht, daß er die Mühen der Vorarbeiten zu verbergen wußte und jedes seiner Bilder als ein in sich Fertiges auf den Beschauer wirkt. Die allgemeine Empfindung, daß so etwas durch und durch Vollendetes auch leicht und plötzlich geschaffen sein müsse, hat sich am schönsten in der wie es scheint zuerst im 18. Jahrhundert aufgetauchten Sage ausgedrückt, die sich an die Entstehung der Madonna della Sedia knüpft (S. 78). Danach soll Raffael, als er eines Tages durch den Hof des Vatikans schritt und dort eine römische Bäuerin mit ihrem Kinde sitzen sah, durch den Anblick der schönen Gruppe so gefesselt worden sein, daß er nach dem ersten besten Gegenstand in seiner Nähe gegriffen — es war der Boden einer Tonne — und darauf die Gruppe schnell festgehalten habe. Man wollte daraus die anscheinend ungewöhnliche Form des Bildes erklären. Das Rundbild, das Tondo, war aber eine



Entwurf zu einem Madonnenbilde
Federzeichnung in der Albertina in Wien

geläufige Form der florentinischen Maler und Marmorbildner des 15. Jahrhunderts, und das war zugleich das einzige, das Raffael von seinen Vorgängern zu gelegentlicher Verwendung entlehnte, als er das Madonnen-Thema in Angriff nahm. Die Madonna della Sedia war aber das letzte Glied in dieser Entwicklungsreihe, eine florentinische Erinnerung in römische Formen gegossen.

Die einzelnen Stufen dieser Reihe vermögen wir in zeitlicher Folge nicht festzustellen, da Raffael nur vier dieser florentinischen Madonnen, die Madonna im Grünen in Wien (S. 25), die Madonna mit dem Lamme in Madrid (S. 19), die schöne Gärtnerin im Louvre (S. 33) und die Madonna Niccolini bei Lord Cowper (S. 36) mit Jahreszahlen bezeichnet hat, die sich in dem Zeitraum von 1506 bis 1508 bewegen. Während die letztere nur die Madonna mit dem Kinde zeigt, bieten die andern drei eine reichere Gruppierung: zweimal die Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, das drittemal die Madonna mit dem auf einem Lamme reitenden Kinde und dem Nährvater Joseph. Es läßt sich also nicht einmal behaupten, daß Raffael von der einfachsten Gruppe allmählich zu einer reicheren Komposition aufgestiegen sei und zuletzt den architektonischen Gruppenbau innerhalb eines gleichschenkligen Dreiecks bevorzugt habe. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß er die verschiedenen Gruppierungen schon von Anfang an ins Auge gefaßt und eine jede innerhalb des vierjährigen Aufenthalts in Florenz zur höchsten Vollendung zu bringen gesucht habe.

Worin die große, epochemachende Neuerung Raffaels als Madonnenmaler besteht, ist sein vollständiger Bruch mit der florentinischen Ueberlieferung. Auch die Florentiner des 15. Jahrhunderts hatten Madonnen und heilige Familien in Mengen gemalt, deren feierliche Kälte und unnahbare Hoheit aber eine Schranke zwischen sich und den Beschauern aufrichteten, so daß wohl die äußere Andacht, die Devotion, nicht aber das Gefühl befriedigt wurde. Raffael riß diese Schranke nieder, indem er, ohne das Andachtsgefühl zu verringern, die Mutter mit dem heiligen Kinde in die Sphäre des bürgerlichen Familienlebens rückte. Es sind rein menschliche Empfindungen, die diese Mutter wie jede andre Mutter beseelen, und das Kind hat die strenge, abweisende Miene des künftigen Weltenrichters verloren, um seiner Zärtlichkeit für die Mutter und seinen kindlichen Spielen zu leben, um Kind unter Kindern zu sein. Welch ein feiner Beobachter muß dieser junge Mann von zweiundzwanzig Jahren gewesen sein, um alle diese Regungen der Kinderseele zu so mannigfaltigem und in jedem Einzelzuge wahrem Ausdruck zu bringen! In einem Alter, wo die Mehrzahl seiner Kunstgenossen sicherlich andern Vergnügungen nachging, hat sich Raffael in das Gemütsleben des Kindes vertieft und alles zusammengetragen, was diesem Sinnbilde höchsten Frauenglückes lebendigen Reiz verleihen konnte. Anfangs legte er sich noch trotz starker Betonung der innigsten Zusammengehörigkeit zwischen Mutter und Kind eine scheue Zurückhaltung auf. In der Madonna del Granduca, die den Uebergang von der Gebundenheit der umbrischen Schule zu der seelenvolleren und freieren Auffassung des florentinischen Stils vermittelt (S. 16), kann die Madonna das Wunder, das sie in ihren Armen hält, noch kaum begreifen. Sie wagt nicht, die Augen aufzuschlagen. Aber sie drückt doch das Kind, das sich schutzbegehrend an sie drängt, mit inniger Zärtlichkeit und der glücklichen Gewißheit des Besitzes an sich. Noch lebhafter spricht sich diese Besitzesfreude in der Madonna Tempi (S. 17) aus, und bald kommt noch eine stärkere Bewegung in die Gruppe, indem sich das Kind auf dem Schoße der Mutter aufzurichten sucht und dabei vergnügt mit den Beinen strampelt, wie es der Künstler oft genug im Leben beobachtet hatte (S. 18). Nichts, das er gesehen, ließ er unverwertet, wenn er es auch vorläufig nur in seinen Skizzenbüchern aufbewahrte. Wenn alle Bewegungsmotive einstweilen erschöpft waren, erweiterte er die

Gruppe, indem er dem heiligen Kinde den kleinen Johannes als älteren Spielgefährten gesellt, der dem jüngeren einen Stieglitz (S. 26) oder ein Rohrkreuz (S. 25) bringt oder sich in scheuer Anbetung vor ihm neigt (S. 27). Diese drei Perlen unter den Madonnen aus der florentinischen Zeit sind nicht bloß in der Komposition, dem pyramidalen Aufbau, sondern auch in der feinen Durchbildung der Landschaft miteinander verwandt, die über die allgemeinen Züge der umbrischen Schule hinaus das individuelle florentinische Gepräge erhalten hat. Nicht bloß im Vordergrunde ist jede Pflanze, jedes Blatt, jedes Blümchen, das den Wiesenteppich mustert, mit liebevollster Sorgfalt durchgeführt — dieselbe Sorgfalt erstreckt sich auch auf die Bäume, die Felsen, Flüsse, Hügel und Berge im Hintergrunde, auf die an ihrem Fuße liegenden Weiler und Städtchen mit ihren weiß leuchtenden Häusern, Mauern und Türmen. Diesen landschaftlichen Hintergründen liegen unzweifelhaft eifrige Studien nach der Natur zugrunde. So erkennt man zum Beispiel auf einem zu dieser Gruppe gehörigen Bilde, dessen Original verloren gegangen ist, im Hintergrunde rechts das Kloster San Salvi bei Florenz (S. 59 links). An den landschaftlichen Studien hielt Raffael auch nach seiner Uebersiedlung nach Rom fest, wo dann die altrömische Ruinenwelt in den Kreis seiner Anschauungen trat und fortan eine wichtige Rolle in seinen Landschaften spielte.

Wenn der heilige Joseph, der Nährvater, noch zu der Gruppe der Madonnen mit dem Kinde hinzutritt, erweitert sich die Komposition zu einer „heiligen Familie“, die also die letzte und reifste Form dieser Schilderungen bürgerlichen Familienlebens darstellt, bei denen nur noch die Heiligenscheine an ihre ursprüngliche Herkunft erinnern. Während Joseph auf dem anscheinend ältesten Bilde dieser Reihe, der Madonna unter dem Palmbaum (S. 29), noch vor dem Christuskinde kniet, bildet er auf der Madonna Canigiani, auf der auch die heilige Elisabeth, die Mutter des kleinen Johannes, dargestellt ist, die Spitze der zum Dreieck gerichteten Komposition (S. 27), und dieselbe Stellung hat er auch auf der Madonna mit dem Lamme (S. 19) beibehalten, auf der sich die Komposition von dem Dreieckschema wieder mehr zu einer freieren Auffassung entfernt hat. Auf den beiden letztgenannten Bildern ist wieder der Einfluß des Fra Bartolommeo deutlich erkennbar, nicht bloß in der Komposition im allgemeinen, sondern besonders auch in der Charakteristik des Kopfes des heiligen Joseph und in der Anordnung seiner Gewandung, während das Motiv zu dem mit dem Lamme spielenden Christuskinde und zu der sich zu ihm herabbeugenden Madonna wohl einer bekannten Komposition von Leonardo da Vinci, der heiligen Anna selbdritt entnommen ist, die in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in Florenz viel bewundert wurde.

Ueber nicht wenigen Madonnenbildern Raffaels aus der florentinischen wie aus der römischen Zeit hat der Unstern gewaltet, daß sie entweder verloren gegangen oder im Dunkel des Privatbesitzes verschollen sind, nachdem sie kurze Zeit in der Oeffentlichkeit geglänzt. Ihre Existenz wird uns nur durch Kopien bezeugt, deren größere oder geringere Zahl zugleich der Gradmesser ihrer Popularität ist. Es ist begreiflich, daß die Eigentümer dieser Kopien fest überzeugt sind, die Originale zu besitzen, und so gibt es besonders in England kaum eine größere Privatsammlung, die sich nicht des Besitzes eines echten Raffael rühmt. Für die unbefangene Kritik ist es nur von Interesse festzustellen, inwieweit diese Kopien sich den verlorenen Originalen nähern, damit sie uns als Hilfsmittel zur Wiederherstellung des Verlorenen dienen können, und da alles, worin wenigstens noch der Geist Raffaels zu erkennen ist, von unschätzbarem Werte ist, haben wir in dieses Werk, das von dem Reichtum des Malers Raffael eine möglichst vollständige Vorstellung geben will, auch Kopien aufgenommen, aber nur solche, von denen es unzweifelhaft ist, daß sie auf ein Original Raffaels zurückgehen.

Es ist zwar nicht ausgeschlossen, daß gelegentlich noch wirkliche Originalgemälde Raffaels aus der Verschollenheit auftauchen werden. Ist doch erst vor kurzem ein Gemäldebruchstück in der Nationalgalerie in Rom als der untere Teil des verloren geglaubten Originals von Raffaels sogenannter Madonna di Loreto, von der mehrere Kopien vorhanden sind (S. 81), erkannt worden. Aber im allgemeinen wird man gut tun, die so häufig auftauchenden Nachrichten von der Entdeckung Raffaelischer Bilder — es sind fast immer Madonnen oder heilige Familien — mit größtem Mißtrauen aufzunehmen. Bei der kurzen Lebenszeit Raffaels steht es fest, daß er selbst bei Bildern, die er mit seinem Namen ausdrücklich als sein künstlerisches Eigentum bezeichnet hat, die Ausführung Schülern überlassen hat, besonders in seiner römischen Zeit, wo große Aufgaben seine geistigen Kräfte aufs äußerste anspannten und noch größere Zukunftspläne seine rastlos arbeitende Phantasie beschäftigten. Hat er doch selbst die Ausführung eines so kleinen Bildchens, wie es die Vision des Hesekiel ist (S. 60), seinem Schüler Giulio Romano überlassen, der seinen künstlerischen Absichten am meisten genügt zu haben scheint.

Raffael hat sich in Florenz auch als Bildnismaler betätigt, als Bildnismaler der bürgerlichen Kreise die bei ihm Madonnen und heilige Familien für ihre Hauskapellen und Hausaltäre bestellten. Bildnisse gehören zu den ersten Arbeiten wohl eines jeden der Malerei beflissenen Jünglings, und Raffael wird ebenfalls schon in Urbino und Perugia Bildnisse gemalt haben, von denen jedoch anscheinend nur eines übriggeblieben ist (S. 4). Wenn der scharfsinnige italienische Bilderkenner Morelli mit der Zuschreibung dieses Bildes an den jungen Raffael recht hat, würde es um so interessanter sein, als es seinen Lehrmeister Pietro Perugino darstellt, dessen ganze Art darin unverkennbar ist. In Florenz geriet Raffael aber bald unter den Bann Leonardos da Vinci, der mit seinem Bildnis der Mona Lisa das Höchste geschaffen hatte, was man bis dahin in der Darstellung weiblicher Anmut und geheimnisvollen, rätselhaften Seelenlebens gesehen. Letzteres blieb freilich allen Nachahmern unergründlich. Um so leichter ließ sich aber die gesamte Anordnung und die unvergleichlich reizvolle und doch so natürliche Art, wie die Hände übereinander gelegt sind, nachahmen, und das hat auch Raffael in dem Bildnis der Maddalena Doni, der Gattin des kunstliebenden florentinischen Kaufmanns Angelo Doni, getan, den Raffael als Seitenstück dazu ebenfalls porträtiert hat (S. 14). Wenn man aber von jener äußeren Anlehnung an Leonardo absieht (vgl. dazu die obenstehende Zeichnung), ist die Maddalena Doni durch eine weite Kluft von der Mona Lisa getrennt. In den Kreis aller Regungen und Aeußerungen der Mutterliebe einzudringen war ihm um diese Zeit bereits gelungen oder er war doch nahe daran. Aber ein menschliches Wesen gleichsam an der Wurzel zu fassen, seine Seele zu entschleiern und sie im



Bildnisstudie. Federzeichnung im Louvre in Paris

Antlitz widerzuspiegeln, vermochte Raffael damals noch nicht. Dazu war er noch zu jung, und es mag sein, daß ihn ein so wenig anziehendes, so wenig mit äußeren Reizen und vielleicht auch mit geistigen Gaben ausgestattetes Modell wie die Maddalena Doni nicht so stark fesselte, daß er sich die Mühe genommen hätte, ihren geistigen Regungen nachzugehen. Einen lebhaften Ausdruck geistigen Lebens vermissen wir auch an der sogenannten Donna gravida im Palazzo Pitti (S. 23) und in dem Bildnis einer unbekannten Florentinerin in der Tribuna der Uffizien, das übrigens jetzt allgemein Raffael abgesprochen wird, wenn es auch noch als ein Meisterwerk italienischer Bildnismalerei aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gilt (siehe im Anhang S. 139). Wie Raffael selbst um diese Zeit ausgesehen hat, zeigt uns sein Selbstbildnis in den Uffizien, übrigens das einzige authentische Bildnis, das wir von Raffael überhaupt besitzen (siehe das Titelbild), abgesehen von dem Bildnis auf dem Freskogemälde der Schule von Athen, wo die eine der beiden zu äußerst rechts stehenden Figuren, von der wenig mehr als der Kopf zu sehen ist, dieselben Züge trägt (S. 42).

In das Ende von Raffaels Aufenthalt in Florenz fällt auch sein erstes größeres Geschichtsbild, womit er also auch als Erzähler mit seinen florentinischen Kunstgenossen in Wettbewerb trat. Den Auftrag dazu hatte er schon von Perugia mitgebracht, wo Madonna Atalante Baglioni zum Gedächtnis ihres ermordeten Sohnes ein Altarbild in ihrer Familienkapelle in San Francesco zu stiften beschlossen hatte. Raffael nahm sich, wie zahlreiche Vorstudien beweisen, Zeit. Zuerst hatte er, wohl dem Wunsch der Bestellerin entsprechend, an eine Klage um den Leichnam Christi gedacht. Nach mehreren Veränderungen der Komposition wurde aber zuletzt die berühmte Grablegung (jetzt in der Galerie Borghese in Rom, S. 31 u. 32) daraus, die Raffael in Perugia selbst, wo er sich zu diesem Zwecke 1507 einige Zeit aufhielt, fertig malte. Aber trotz dieser langwierigen Vorbereitungen oder vielleicht gerade darum macht das Werk nicht den hinreißenden, auf den ersten Blick gewinnenden und erwärmenden Eindruck, den die florentinischen Madonnen und heiligen Familien Raffaels in uns wecken. Aus der Komposition haucht uns die Kälte der Ueberlegung an, blickt die Mühe des häufigen Probierens heraus. Sie klafft in zwei Hälften auseinander, deren linke, größere, die eigentliche Handlung der Grabtragung, ganz allein für sich bestehen könnte, während die rechte, die Sorge der Frauen um die ohnmächtig zusammengebrochene Maria, noch der Ueberrest des ursprünglichen Gedankens, der Klage um den Leichnam, zu sein scheint. Stärker als bei irgendeinem andern Werke seiner florentinischen Zeit hat auf Raffael hier das Vorbild Michelangelos eingewirkt, ein Beweis, daß er sich nicht in seinem gewohnten Fahrwasser fühlte, wie denn überhaupt das Tragische seinem heiteren und ruhevollen Wesen fern lag. Der Leichnam Christi ist dem toten Heiland auf dem Schoße der Madonna in der berühmten Pietà in der Peterskirche nachgebildet, und die auf dem Erdboden vor der Madonna hockende Frau ist in dem auffallenden Bewegungsmotiv mit der Maria auf Michelangelos heiliger Familie in der Tribuna der Uffizien in Florenz eng verwandt, die Michelangelo um 1503 für denselben Angelo Doni gemalt hat, mit dem Raffael in Verbindung stand.

Fruchtbarer sollte Raffaels Berührung mit Michelangelo aber erst werden, als er 1508 nach Rom ging, wo sich ihm bald eine Tätigkeit eröffnete, wie sie noch niemals einem Künstler vor ihm geboten worden war. Es ist ungewiß, ob Raffael auf eigne Faust nach Rom gegangen ist, weil in Florenz die Aufträge seltener geworden waren und sich ihm in Rom glänzendere Aussichten zu eröffnen schienen, oder ob er, wie Vasari berichtet, durch seinen Landsmann Bramante, den großen Architekten, der von Papst Julius II. eben mit dem Neubau der Peterskirche beauftragt worden war, nach Rom berufen wurde, weil der Papst einige Zimmer im Vatikan ausmalen lassen wollte.

Wohl war Raffael ein Künstler von gutbegründetem, anerkanntem Ruf, der sich zuletzt in Florenz einen Platz unter den Ersten errungen hatte. Aber bis nach Rom konnte sein Ruf kaum gedrungen sein, und mit Michelangelo, den der Papst bereits mit großen Aufträgen bedacht hatte, konnte er sich vollends nicht messen. Es ist also kaum anzunehmen, daß Raffael ohne gewichtige Fürsprache vom Papste des Vertrauens gewürdigt worden war, einen Anteil an der Ausschmückung jener Zimmer zu erhalten. Denn zunächst handelte es sich nur um eine Arbeit neben andern, da bereits vor Raffael mehrere Maler, unter ihnen Giovanni Antonio Bazzi, genannt Soddoma, und Raffaels Lehrmeister, Perugino, an der Ausmalung der Räume tätig gewesen waren. Im September 1508 muß Raffael selbst schon in vollster Arbeit gesteckt haben, da er in einem vom 5. September datierten Briefe an den ihm befreundeten Maler Francesco Francia in Bologna von seinen „wichtigen und ununterbrochenen Beschäftigungen" und auch davon spricht, daß er bereits Gehilfen herangezogen habe. Er muß also das Werk rasch gefördert haben, und es fand in dem Maße den Beifall des Papstes, daß dieser ihm die Ausmalung aller Räume übertrug, ohne daß er die bereits vorhandenen Arbeiten seiner Vorgänger zu schonen brauchte. Wenn es Raffael mit einigen dennoch tat, so geschah es zumeist aus Pietät gegen seinen Lehrmeister Perugino.

Zur Ausmalung waren drei gewölbte Zimmer im zweiten Stockwerk des von Papst Nikolaus V. erbauten Teils des vatikanischen Palastes bestimmt, an die sich ein vierter, größerer, saalartiger Raum anschloß. Diese vier Räume sind unter dem Namen der „Stanzen Raffaels" weltberühmt geworden; denn sie sind das erste Denkmal einer neuen Geschichtsmalerei großen, monumentalen Stils, die als ewiges, aber unerreichtes Vorbild die folgenden Jahrhunderte beherrscht hat. Raffael begann seine Arbeit mit dem mittleren der drei kleineren Zimmer, das ursprünglich die Bibliothek des Papstes aufnehmen sollte, später aber den Namen „Stanza della Segnatura" erhalten hat, weil in diesem Raum unter dem Vorsitz des Papstes Recht gesprochen, insbesondere über Gnadenakte verhandelt wurde, die, nachdem sie bewilligt, mit dem päpstlichen Siegel (signo, segno) versehen wurden. Die Wahl der Motive, die den Decken und Wandmalereien zugrunde liegen, war aber unzweifelhaft durch die ursprüngliche Bestimmung des Raumes als Bibliothek bedingt worden. Wie damals die Bücherschätze nach den vier Wissenschaften, nach den „vier Fakultäten" geordnet wurden, tritt zunächst in den Deckenbildern, die gleichsam das Wahrzeichen des Raumes sind, in den Rundbildern der Theologie und Philosophie, der Jurisprudenz und Poesie, von denen das letztere bereits den römischen Stil Raffaels in hoher Vollendung zeigt, klar zutage (S. 43, 48 u. 49). Die großen Wandgemälde unter diesen Rundbildern stehen mit ihnen in engstem Zusammenhang. Sie veranschaulichen in großen Zügen den ganzen Gedankenkreis, in dem sich damals die gesamte geistliche und weltliche Gelehrsamkeit, Glauben und Wissen, bewegte, und Gelehrte sind es ohne Zweifel gewesen, die dem ungelehrten, aber sehr lernbegierigen Künstler, sei es in wohlausgearbeitetem Programm, sei es auch nur in anregenden Gesprächen, den Rohstoff geliefert haben, aus dem er die beiden gewaltigen Kompositionen formte, die unter den Namen der „Disputa" und der „Schule von Athen" bekannt sind. Auf dem ersten Bilde, mit dem Raffael seine Arbeit begonnen hat, handelt es sich aber nicht, wie Vasari das Bild gedeutet hat, um eine Disputation, um einen theologischen Streit, sondern um eine Verherrlichung der heiligen Dreieinigkeit, um eine himmlische Vision, die denen auf Erden zuteil wird, die im Glauben ihre höchste Befriedigung gefunden haben (S. 40). Wie die zahlreichen Studienbilder beweisen, hat keines der Gemälde den Künstler so viele Mühen und Sorgen gekostet wie dieses, vielleicht weil er an diesen erhabenen Gegen-

stand schon eine höchste Kraftanstrengung wenden wollte, vielleicht auch weil seine Seele von weltlichen Gedanken beunruhigt war. Denn zur Zeit, als er an der Disputa arbeitete, hatte eine Leidenschaft sein Herz ergriffen, der er in fünf Sonetten Ausdruck gab, die er auf Studienblättern zur Disputa niedergeschrieben hat. Diese ungewohnte Arbeit muß ihm besonders schwer geworden sein, da er das Niedergeschriebene oft ausstrich und umänderte, ohne daß es ihm gelungen ist, etwas Vollkommenes in der Form oder auch nur etwas Besonderes im Gedanken herauszubringen. Das Sonett,



Studien zur Disputa mit einem Sonett Raffaels. Zeichnung im Britischen Museum in London

das auf der Zeichnung niedergeschrieben ist, die wir hier in Verkleinerung wiedergeben, möge als Probe von Raffaels poetischer Ausdrucksweise dienen, zugleich aber auch als Zeugnis der Leidenschaft, die ihn während seiner großen Arbeit an der Stanza della Segnatura ergriffen hatte:

Süß mahnt das Denken an die Stunde mich,
Als ich dich fand, und nur mit bangem Zagen
Schied ich von dir. Wie mir, so hört' ich sagen,
Ist, wem auf weitem Meer sein Stern erblich.

O Zunge, sprenge jedes Band und sprich
Von diesem Leid, das Amor mir zu tragen,
Zu dulden gab, von unerhörten Plagen;
Und dennoch dank' ich ihm und preise dich!

Sechs Stunden war es, seit die Sonne schwand,
Da kam die andre vor mir aufgestiegen;
Wie so ermutigend sie vor mir stand!

Ich aber mußte meiner Glut erliegen,
Noch quält sie mich und hält das Wort gebannt,
Und so in Leiden duld' ich stillverschwiegen.

Wem Raffael eine so leidenschaftliche Neigung zugewendet hat, wird auf immer ein unergründliches Geheimnis bleiben. Wohl spricht Vasari von einer Geliebten Raffaels, der er bis zu seinem Ende treu geblieben und die erst kurz vor seinem Tode sein Haus verlassen habe. Wenn er aber auch hinzufügt, daß Raffaels letzte Krankheit eine Folge seiner Ausschweifungen gewesen sei, so gibt er damit nur später entstandenes Werkstattgerede oder böswillige Verleumdungen von Raffaels Feinden wieder, da alle gleichzeitigen Nachrichten über Raffaels Tod nicht die geringste Andeutung davon geben, sondern von Raffael nur in den Ausdrücken höchster Achtung zu reden wissen. Wo man nichts Sicheres zu sagen wußte, suchte man sich mit Erfindungen zu behelfen. Schon im 17. Jahrhundert tauchte die Sage von der Fornarina, einer schönen römischen Bäckerstochter, auf, die Raffaels Geliebte gewesen, und man glaubte auch bald ihr Bildnis gefunden zu haben. Lange Zeit stritten sich ein schönes Frauenbild in der Tribuna der Uffizien in Florenz und die Halbfigur einer Frau mit entblößtem Oberkörper im Palazzo Barberini in Rom (S. 74) um den Vorzug, das wahre Bildnis der Fornarina zu sein. Aber wie jenes jetzt als ein Werk des 1511 nach Rom gekommenen Venezianers Sebastiano del Piombo erkannt worden ist, so wird auch dieses, trotzdem daß auf dem Armband der Schönen RAPHAEL VRBNAS steht, dem Meister abgesprochen und höchstens zugestanden, daß Giulio Romano eine Aktzeichnung seines Meisters benutzt und danach dieses Bild gemalt habe. Man möchte Raffael selbst die Geschmacklosigkeit nicht zutrauen, daß er seine Geliebte in solcher Form als sein Eigentum gekennzeichnet habe.

Auch Raffaels Werke, die uns sonst keine Rätsel aufgeben, sondern das Wesen ihres Schöpfers mit der Klarheit eines Spiegels zurückstrahlen, verweigern eine Antwort auf die Frage, die uns hier beschäftigt. Man sucht vergebens nach einem weiblichen Typus, der in den Werken Raffaels aus seiner römischen Zeit so häufig wiederkehrt, daß man annehmen kann, er habe seine Seele ausgefüllt. Nur eine leise Spur hat sich in dem Bildnis der sogenannten Donna Velata, der Dame mit dem Schleier, im Palazzo Pitti in Florenz (S. 75) gefunden, einer römischen Schönheit von herrlichen Formen, deren Züge in höherer Veredlung und Verklärung in der heiligen Magdalena auf dem Bilde der heiligen Cäcilia in Bologna (S. 73) und in der Madonna des heiligen Sixtus (S. 77) wiederkehren. Wenn Raffael sie würdig fand, für zwei seiner erhabensten Schöpfungen als menschliches Urbild zu dienen, so müßten sich, sollte man glauben, ihre Züge auch tief in sein eignes Herz eingeprägt haben. Freilich muß man sich dabei erinnern, wie Raffael über das Modellstudium dachte. Er hat nur eine kurze Aeußerung darüber getan; aber sie ist bezeichnend genug, um uns über seine Ansicht über diesen Punkt aufzuklären. Als ihm einst der Graf Castiglione Schmeicheleien über die Gestalt der Galatea in der Farnesina geschrieben hatte, dankt er in einem der wenigen Briefe, die wir von ihm besitzen, seinem Gönner für die gute Meinung; „aber," fügt er hinzu, „ich muß Euch sagen, daß ich, um eine Schöne zu malen, deren mehrere sehen müßte, und zwar unter der Bedingung, daß Eure Herrlichkeit sich bei mir befände, um eine Auswahl der Allerschönsten zu treffen. Da nun aber immer Mangel am richtigen Urteil wie an schönen Frauen ist, bediene ich mich einer gewissen Idee, die in meinem Geist entsteht." Raffael lehnt also die an der Wirklichkeit haftende Modellmalerei als etwas Unzulängliches ab. Das in seinem Geiste lebende Ideal ist ihm vielmehr das oberste Gesetz der Schönheit, und ihm sucht er die der Wirklichkeit entlehnten Einzelzüge anzupassen. Nach diesem Bekenntnis wäre es also ein vergebliches Bemühen, in seinen Werken einer bestimmten Persönlichkeit nachzuspüren.

Nachdem Raffael den Triumph der heiligen Dreifaltigkeit in der Stanza della Segnatura vollendet, in dem er theologische Gelehrsamkeit mit der höchsten Offen-

barung des schauenden Glaubens zu einem lebendigen Bilde zu verschmelzen hatte, atmete er freier auf. Seine Phantasie fühlte sich leicht und ungebunden, als er den Parnaß mit Apollo und den Musen und den großen Dichtern des Altertums und Italiens malte (S. 41), und ebenso geläufig war ihm das Allegorische in den drei Gestalten der Klugheit, Mäßigung und Stärke, die zusammen mit zwei darunter befindlichen Darstellungen geschichtlichen Inhalts (Kaiser Justinian überreicht dem Tribonian sein Gesetzbuch, und Papst Gregor IX. seine Dekretalen einem Konsistorialadvokaten) die Jurisprudenz mit ihren beiden Zweigen des weltlichen und geistlichen Rechtes veranschaulichen sollten (S. 44 u. 47). War die Komposition des Parnasses und der allegorischen Gruppen durch die einschneidenden Fenster bestimmt worden, so konnte Raffael in der sogenannten „Schule von Athen“ an der der Disputa gegenüberliegenden Wand nach Inhalt und Raum ein vollkommenes Gegenstück zu der Disputa geben. Aber drei Jahre waren verflossen, seitdem Raffael hier seine Arbeit begonnen hatte, Wie war er in dieser Zeit gewachsen! Welch eine gewaltige Fülle von Eindrücken hatte er in sich aufgenommen! Vornehmlich waren es die antike Welt und ihre Ueberreste, mit denen er immer vertrauter wurde, die jetzt als ein neues Element in seine Kunst eingetreten waren und mit denen er sich abzufinden hatte. Nicht bloß in der äußeren Einkleidung, in den beiden Statuen des Apollo und der Minerva in den Nischen und in der Architektur der majestätischen Halle, zu der Bramante seinem jungen Landsmann den Entwurf geliefert haben soll und die vielleicht eine Anschauung von dem Innern der Peterskirche gab, wie er es sich gedacht hatte, nicht darin zeigt sich allein der Einfluß der Antike, sondern auch in der Haltung der Figuren, in ihrer Großzügigkeit, in dem Geiste, der sie alle durchdringt, in der Atmosphäre, die über der ganzen Versammlung ruht. Sind es auch die großen Denker des griechischen Altertums, die bekannten Träger hellenischer Weisheit: Plato und Aristoteles in der Mitte, Sokrates, Diogenes und Pythagoras, die vor uns erscheinen und miteinander oder mit ihren Schülern disputieren, so hat Raffael doch in ihnen auch ein Spiegelbild der humanistischen Gelehrsamkeit geben wollen, die den Stolz seiner Zeit bildete und von der ein Abglanz selbst auf ihn, den ungelehrten Mann, fiel. Ihr hat er in diesem Bild, das in jeder Einzelheit bereits die volle Reife seines römischen Stils zur Schau trägt, ein Denkmal gesetzt, zugleich aber auch gezeigt, was er von der Antike gelernt, wie er sie aber stets durch die Natur zu ergänzen, in der Lebendigkeit zu steigern und, wo es not tat, auch zu berichtigen wußte.

Im Jahre 1511 hat Raffael mit der „Schule von Athen“ die Ausmalung der Stanza della Segnatura beendet, und gewissermaßen als Schlußstein dieses Werkes, das er über alles Hoffen groß und erhaben vollendet, setzte er an die äußerste Ecke rechts unter den lernbegierigen Schülern der Philosophen sein eignes Bildnis und daneben das des Soddoma, dessen Gemälde den seinigen gewichen waren. Mit solchem Rüstzeug gewappnet, konnte sich Raffael getrost an die zweite der Stanzen machen, räumlich die dritte der Reihe, die nach dem Hauptbilde, der Vertreibung des syrischen Feldherrn Heliodor aus dem Tempel in Jerusalem, den Namen „Stanza d' Eliodoro“ erhalten hat. Nur nachdem er sich eine große Formensprache so völlig zu eigen gemacht, wie auf der Schule von Athen, konnte er sich an Aufgaben wagen, wie sie ihm hier gestellt wurden. Papst Julius II. wollte in diesem Raum seine kriegerischen und diplomatischen Erfolge zum Ruhme der Kirche verwirklicht sehen, wie Gott allezeit bereit ist, der Kirche gegen ihre äußeren und inneren Feinde zu helfen. Die Vertreibung des syrischen Feldherrn aus dem Tempel bedeutet nichts andres als die Vertreibung der Franzosen aus dem Kirchenstaat, und damit die Allegorie nicht etwa mißverstanden werde, hat Papst Julius II. sich selbst als Zuschauer auf dem Bilde anbringen lassen, in

der ganzen Majestät des Papst-Königs, der von vier Trägern auf seinem Sessel herbeigetragen wird (S. 50). Hier erscheint der Papst noch straff und aufrecht wie in seinen besten Tagen. In dem Tafelbilde, das Raffael von ihm gemalt hat (S. 61), sehen wir dagegen einen müden, in sich zusammengesunkenen Greis, der sich dem Rande des Grabes nahe fühlte und doch noch so gewaltige Pläne in sich herumwälzte. So betrieb er auch mit herrischer Ungeduld die Vollendung der Fresken in seinen Zimmern; aber er starb, als Raffael erst das zweite Bild in diesem Raum, die Messe von Bolsena, vollendet hatte: die Darstellung eines angeblich im Jahre 1264 geschehenen Wunders, wobei ein ungläubiger Priester durch das Fließen wirklichen Blutes aus der Hostie von der Wahrheit der Transsubstantiation überzeugt wurde (S. 52). Auf Julius II., der am 20. Februar 1513 gestorben war, folgte Leo X. aus dem Hause der Mediceer, der als Beschützer und Förderer der Künste, als hochgesinnter und freigebiger Freund der Künstler den Ueberlieferungen seines Hauses alle Ehre gemacht hat. Auf Raffael insbesondere hat er alle Gunst gehäuft, die er zu vergeben hatte. An dem Grundgedanken der Bilderreihe in der Stanza d'Eliodoro hat er nichts geändert. Nur seine eigne Person hat er in den Vordergrund geschoben. Wie Attila durch Papst Leo I. unter dem Beistand der in der Luft schwebenden Apostelfürsten gezwungen wird, von seinem Sturm auf Rom abzulassen und mit seinen Hunnen fortzuziehen (S. 51), ist wieder eine Allegorie auf den Abzug der Franzosen nach ihrer Niederlage bei Novara (1513), und da Attila mit dem Franzosenkönig Ludwig XII. identisch ist, war es die natürliche Folge, daß Leo I. die Züge Leos X. erhielt. Auch das vierte große Bild des Raumes, die Befreiung Petri aus dem Gefängnis, hat eine zeitgeschichtliche Nebenbedeutung. Es ist freilich streitig, ob das Bild noch unter Julius II. gemalt worden ist und dieser damit dem Apostelfürsten seinen Dank für seine Errettung aus den Händen der Franzosen hätte aussprechen wollen, oder ob das Gemälde erst nach dem Tode des Papstes entstanden ist. Dann wäre darin eine Anspielung auf ein eignes Erlebnis Leos X. zu erblicken, auf seine kurze Kriegsgefangenschaft bei den Franzosen nach der Schlacht bei Ravenna (1512), der Leo als päpstlicher Legat beigewohnt hatte. Die Deutung auf Julius II. hat jedoch die größere Wahrscheinlichkeit für sich, weil dieser vor seiner Erwählung zum Papst Kardinal jener Kirche in Rom war, in der die Ketten des Petrus aufbewahrt werden. Wichtiger als die Ergründung seines geschichtlichen Hintergrundes ist bei diesem Bilde aber seine malerische Erscheinung. Hier hat Raffael mit einer koloristischen Meisterschaft, die niemand vor ihm in Rom besessen hatte, ebenfalls nie zuvor gesehene Lichtwirkungen erreicht: in dem überirdischen Lichtglanz, der beide Male von dem befreienden Engel ausgeht, in dem kalten Lichte der die Wolken durchbrechenden Mondsichel und in der brennenden Fackel, deren rötlicher Schein auf den Rüstungen der Wächter erglänzt (S. 53). Auch die andern Gemälde des Raums lassen deutlich das Streben nach einer gesteigerten malerischen Wirkung erkennen, die die lebhaft bewegte Komposition dieser Bilder kräftig unterstützt. Denn darin liegt die große Bedeutung der Fresken im Heliodor-Zimmer, daß an die Stelle der Schilderung ruhigen Daseins, wie sie für die Bilder in der Stanza della Segnatura bezeichnend ist, die dramatische Erzählung, das echte Geschichtsbild getreten ist, das den Beschauer an sich heranzieht, ihn teilnehmen läßt an den dargestellten Ereignissen. Er glaubt, daß sich die Mauern vor ihm öffnen, daß er in einen Raum hineinblickt, in dem lebendige Wesen stehen, wandeln, eilen und handeln. Damit hat Raffael der monumentalen Wandmalerei neue Wege gewiesen, und je nachdem sie sich im Laufe der Jahrhunderte von ihnen wieder entfernte oder sich ihnen näherte, ist sie in Verfall geraten oder wieder zu neuer Blüte gediehen.

Die Stanza d' Eliodoro ist im Jahre 1514 vollendet worden, und noch im Frühling desselben Jahres wurden die Fresken in der dritten Stanze, der ersten in der Reihe, in Angriff genommen. Hatte Raffael in den ersten beiden Zimmern noch selbst kräftig Hand angelegt, so überließ er die Ausführung der Fresken im dritten ganz und gar seinen Schülern. Es scheint sogar, daß er zu den Gemälden nur noch die ersten Entwürfe geliefert hat und daß seine Schüler danach auch die Kartons anfertigen mußten, die früher noch seine Sache gewesen waren. Aber sein Pflichtenkreis hatte sich inzwischen, wie wir sehen werden, so erweitert, daß er sich mit der Oberaufsicht begnügen mußte, um so mehr, als dem Papste die Vollendung dieses dritten Zimmers sehr am Herzen lag. Waren es doch die Taten seiner Namensvorgänger Leos III. und Leos IV., die hier verherrlicht werden sollten und in deren Abglanz sich der zehnte dieses Namens sonnen wollte. Am meisten trägt noch das Gemälde, nach dem das Zimmer den Namen „Stanza dell' Incendio", das Zimmer des Brandes, erhalten hat, das volle Gepräge Raffaelischer Kunst. Im Borgo, dem engen Stadtviertel, in dem der Vatikan lag, war im Jahre 847 ein großer Brand ausgebrochen, der dadurch gelöscht wurde, daß Papst Leo IV. das Kreuz darüber schlug. Der Papst tritt aber auf diesem Bilde fast völlig zurück. Die Hauptsache sind die dramatischen Szenen des Vordergrundes mit ihren leidenschaftlich bewegten Gestalten, die uns die Aufregung, die bei einer furchtbaren Feuersbrunst alles beherrscht, mit erleben läßt: auf der einen Seite die Männer, Jünglinge und Knaben, die sich und andern nur das nackte Leben retten, auf der andern Seite die tätig eingreifenden Helfer, die die lodernden Flammen zu bewältigen suchen, und beide Gruppen in der Mitte verbunden durch ein Häuflein jammernder und hilfeheischender Frauen und Kinder. Was Raffael inzwischen von der Antike noch mehr gelernt hatte, zeigt sich besonders an den nackten Gestalten. Mit welcher alles erkennenden und alles umfassenden Meisterschaft er aber auch die Natur zu beherrschen gelernt hat, lehrt uns besonders die prächtige weibliche Rückenfigur im Vordergrunde rechts, die sich in ihrer leichten und doch kraftvollen Bewegung dem Gedächtnis unauslöschlich einprägt (S. 54).

Die drei übrigen großen Bilder des Raums, der Reinigungseid Leos III. vor Karl dem Großen, die Krönung Karls durch denselben Papst und der Seesieg Leos IV über die Sarazenen bei Ostia (S. 55—57), sind Schülerarbeiten, an denen Raffael, wie vorhandene Skizzen beweisen, nur einen geringen Anteil gehabt hat. Vollends ganz unbeteiligt war er an dem vierten Raum, der Sala di Costantino, mit deren Ausmalung durch Giulio Romano und Francesco Penni erst mehrere Jahre nach seinem Tode begonnen worden ist. Das Programm für die Bilderreihe, die die Gründung der christlichen Kirche durch Kaiser Konstantin darstellen sollte, hat Raffael vielleicht noch selbst aufgestellt, und man möchte auf ihn selbst, wenn auch nicht den Karton, so doch den Entwurf der Komposition zu dem bedeutendsten und eindrucksvollsten Bilde des Saales, der Schlacht Konstantins gegen Maxentius an der Milvischen Brücke, zurückführen (S. 58). In diesem Bilde haben sich wenigstens Raffaels großer Stil und seine Meisterschaft in der Anordnung und Bewältigung großer Massen noch am reinsten erhalten.

Die Jahre 1508—1514, in denen die gewaltige Arbeit in der Stanza della Segnatura und in der Stanza d' Eliodoro geleistet wurde, sind dadurch bei weitem nicht ausgefüllt worden. Da die Freskomalerei an die menschliche Spannkraft und Leistungsfähigkeit die höchsten Anforderungen stellt, mußte Raffael nach einem Gegengewicht suchen, das ihn diese Anspannung leichter ertragen ließ. Er fand es in zahlreichen Tafelmalereien, zu denen ihn sowohl eigne Neigung als die Aufträge von Kirchenvorstehern, Fürsten und vornehmen Herren führten, die desto zahlreicher und dringender

wurden, je mehr Raffael in der Gunst der Päpste stieg. Die Madonnenmalerei, die ihn in Florenz seine liebste Beschäftigung gewesen, mochte er auch in Rom nicht aufgeben. Hatte er doch noch zahlreiche unausgeführte Entwürfe in seinen Mappen zuliegen, und welch eine Fülle von neuen Motiven bot sich ihm, als er in das römische Volksleben hineinblickte. Denn er blieb dabei, in diesen Madonnenbildern immer nur das rein Menschliche, das Weibliche das Mütterliche zu betonen, und so malte er uns, wie es Burckhardt fein und treffend gesagt hat, in der Madonna della Sedia „die schönste Italienerin als Maria". Dieses Bild hat er noch ganz eigenhändig gemalt, und ein Gleiches gilt von der reizenden, ebenfalls mit fast gleicher Meisterschaft in ein Rund hineinkomponierten Madonna aus dem Hause Alba in St. Petersburg (S. 38), die gewissermaßen den Uebergang von den florentinischen zu den römischen Madonnen bildet. Auch an der Madonna dell' Impannata, die ihren Beinamen von dem Tuchfenster im Hintergrunde erhalten hat (S. 67), mag Raffael noch einiges selbst gemalt haben. Aber zu allen übrigen Madonnen und heiligen Familien aus dieser Zeit, namentlich aus den letzten Jahren vor seinem Tode, hat er nur noch die Kompositionen und die Zeichnung hergegeben. Die Ausführung mußte er notgedrungen seinen Schülern überlassen, unter denen Giulio Romano der tätigste gewesen zu sein scheint. Seine Hand erkennt man an einem eigentümlichen rötlichen Ton, der der Farbe etwas Brenstiges, Rußiges gibt. Aber Raffael mußte doch mit seinen Leistungen zufrieden sein, und er mußte es um so eher, als er die Riesenlast, die auf seinen Schultern lag, schlechterdings allein nicht tragen konnte. Hat er doch selbst, wie schon oben erwähnt, die Ausführung eines so kleinen Bildes, wie es die Vision des Hesekiel im Palazzo Pitti ist, in der Komposition eine echte Perle Raffaelischer Kunst (S. 60), Giulio Romano überlassen, und er trug auch kein Bedenken, die sogenannte „Große heilige Familie" im Louvre zu Paris (S. 130) in besonders feierlicher Weise mit seinem vollen Namen zu bezeichnen, obwohl er gewiß kaum einen Pinselstrich daran getan hatte. Aber der Papst Leo X. hatte das Bild als Geschenk für die Gemahlin Franz I. bestimmt, und so mußte die Flagge das Gut decken. Raffael konnte es übrigens mit gutem Gewissen tun; denn die Komposition war doch sein geistiges Eigentum. Seine Neider und Feinde, deren Zahl in dem Maße wuchs, als ihm, ohne sein Zutun, mehr und mehr alle guten Aufträge zufielen, erkannten freilich die Schwächen der Ausführung. An ihrer Spitze stand der Venezianer Sebastiano Luciani, der nach seiner späteren Anstellung im päpstlichen Siegelamt unter dem Beinamen del Piombo (vom Siegelamt) bekannt geworden ist. Er war 1512 von Venedig nach Rom gekommen und hatte sich anfangs an Raffael angeschlossen, der nach seiner empfänglichen Art vieles von ihm lernte, namentlich von seiner Ueberlegenheit im Kolorit, während Sebastiano ebensoviel von Raffael empfing. Die Grenzlinien zwischen ihrer künstlerischen Ausdrucksweise flossen zeitweilig so eng zusammen, daß unzweifelhafte Bilder Sebastianos, wie zum Beispiel die sogenannte Fornarina in den Uffizien zu Florenz, lange Zeit unter Raffaels Namen gegangen sind und noch heute der Streit nicht erloschen ist, ob der berühmte Violinspieler (früher im Palazzo Sciarra in Rom, jetzt bei A. v. Rothschild in Paris, S. 141) von Raffael oder Sebastiano ist, obwohl die Behandlung des Pelzkragens und andre Eigentümlichkeiten unzweideutig auf letzteren weisen. Sebastianos maßloser Ehrgeiz und seine Eitelkeit müssen aber im Verkehr mit Raffael keine Befriedigung gefunden haben. Denn bald schloß er sich an Michelangelo an und wurde dessen eifrigster Parteigänger, der dem fern von Rom weilenden Meister alles Nachteilige schrieb, was von Raffael zu erzählen war, und den Haß des in seiner Einsamkeit Verbitterten gegen den glücklicheren, von der Gunst des Papstes bestrahlten jüngeren Kunstgenossen mit den niedrigsten Mitteln anzustacheln suchte. So schrieb er ihm

auch am 2. Juli 1518, nachdem die „Große heilige Familie“ nebst einem zweiten Bilde, dem über den Satan triumphierenden Erzengel Michael, den der Papst als Geschenk für den König von Frankreich bestellt hatte (S. 127), öffentlich ausgestellt worden waren: „Schade, daß Ihr nicht in Rom seid und nicht die zwei Gemälde des Obersten der Synagoge (ein Schmähwort für Raffael) sehen könnt, die nach Frankreich gegangen sind. Ihr habt keine Vorstellung davon und gewiß in Euerm ganzen Leben nichts erblickt, was Eurer Art so sehr entgegen wäre. Ich sage nur so viel, daß die Figuren aussehen, als wären sie im Rauch aufgehängt gewesen oder von Eisen, so glänzen sie ganz hell und ganz schwarz.“ Dieser päpstliche Auftrag, der offenbar als eine ganz besondere Auszeichnung angesehen wurde, muß also die Gegner Raffaels aufs äußerste aufgebracht haben. Um so beachtenswerter ist es, daß Michelangelo nicht ein Wort darauf erwiderte, wie sich überhaupt in seinem ganzen, sehr umfangreichen Briefwechsel nicht die geringste Andeutung findet, die sich auf Raffael beziehen ließe, obwohl Michelangelo sonst immer gewohnt war, seinem Groll Luft zu machen. Eine Rivalität zwischen Raffael und Michelangelo, die bei jedem Anlaß zu offenem Ausbruch gekommen sei, gehört ins Reich der Fabel. Es scheint sogar, daß beide Männer, die man so gern zusammen nennt, um damit zwei Gipfel eines Zeitalters zu bezeichnen, wenig oder gar nicht in persönliche Berührung miteinander gekommen sind. Das wenige, das von vertrauenswürdigen Aeußerungen Michelangelos über Raffael bekannt geworden ist, spricht eher dafür, daß er ihm nicht übel gesonnen war und ihn richtig abzuschätzen wußte. Als Michelangelo im Jahre 1508 den Auftrag erhielt, die Sixtinische Kapelle auszumalen, lehnte er ihn anfangs ab und soll Raffael dafür vorgeschlagen haben, und als einmal der hochbetagte Meister auf Raffael zu sprechen kam, soll er sein Urteil in die Worte gefaßt haben, daß nicht Raffaels Genie, sondern sein Fleiß die Ursache seiner Erfolge gewesen sei. Einer der tiefsten Kenner Michelangelos, Hermann Grimm, sagt, daß für den, der Michelangelos Sprache versteht, dies das höchste Lob aus seinem Munde sei. Wir, denen Raffaels ganzer Entwicklungsgang klar vor Augen liegt, viel klarer wenigstens als allen seinen Zeitgenossen, müssen bekennen, daß Michelangelo das Richtige getroffen hat, daß Raffael nur durch einen enormen Aufwand von Fleiß den Ausgleich aller in ihm schlummernden Kräfte errungen hat und damit zu einer unvergleichlichen Harmonie seines künstlerischen Wesens gelangt ist.

Die Feinde Raffaels, die Gift und Galle gegen ihn spien, wußten sicherlich nicht, daß sie ihre Pfeile auf keinen Glücklichen schleuderten. Um die Zeit, wo die Bilder für das französische Königspaar fertig geworden waren, seufzte Raffael unter einer erdrückenden Arbeitslast, und es konnte nicht fehlen, daß das auf seine Gemütsstimmung nachteilig einwirkte. Scharfsichtigen Beobachtern blieb es auch nicht verborgen. So schrieb dem Herzog von Ferrara am 17. Dezember 1519 sein Geschäftsträger: „Bedeutende Naturen wie Raffael sind immer melancholisch. Und Raffael ist es jetzt gerade um so mehr, als ihm seit Bramantes Tode das ganze Bauwesen aufgebürdet ist.“ Damals trug Raffael aber schon fast fünf Jahre lang diese Bürde, die ihn, als er sie übernahm, gewiß mit freudigem Stolze erfüllt hatte. Als Bramante am 11. März 1514 gestorben war, hatte er noch über seinen Tod hinaus für seinen Schützling gesorgt. Für die Vollendung der eben erst von ihm begonnenen Peterskirche hatte er dem Papste keinen Besseren nach ihm empfehlen können als Raffael, und der Papst vertraute dem Rat des erfahrenen Mannes um so lieber, als er selbst Raffael wohlgeneigt war. Zunächst scheint er ihm die Bauleitung von St. Peter nur erst probeweise übertragen zu haben. Denn Raffael spricht bereits in einem vom 1. Juli 1514 datierten, an seinen Oheim Simone Ciarla in Urbino gerichteten Brief davon, daß er die Stelle des Bramante an dem Bau von St. Peter einnehme, während

das päpstliche Breve, worin Raffael definitiv zum Oberaufseher von St. Peter ernannt wird, das Datum des 1. August 1515 trägt. In der Zwischenzeit hatte Raffael einen Grundriß und ein Modell geliefert, die die volle Zufriedenheit des Papstes gefunden hatten. Da Raffael nicht genügende technische Kenntnisse besaß, wurden ihm fachkundige Gehilfen beigegeben, in der ersten Zeit ein gelehrter Mönch, Fra Giocondo, der aber schon am 1. Juli 1515 starb, und dann Antonio da Sangallo und Peruzzi. Der schweren Sorge, die damit auf Raffaels Schultern geladen war und die ihn immer mehr niederdrückte, entsprachen die äußeren Fortschritte, die der Bau machte, nicht. Der Grundriß, den Raffael entworfen hatte, schloß sich ziemlich eng an den Bramantes an. Schon aus Pietät mochte er daran nichts Wesentliches ändern. Nur eine von drei Säulenreihen getragene Vorhalle scheint er hinzugefügt zu haben. Nach Vasaris Bericht soll Raffaels praktische Tätigkeit darin bestanden haben, daß er die vier von Bramante angeblich zu schwach gegründeten Pfeiler, die die Kuppel tragen sollten, durch langwierige und schwierige Arbeiten verstärken ließ, und im übrigen soll er die Räume überwölbt haben, die noch offen geblieben waren. Da jeder Nachfolger am Bau von St. Peter das Werk seines Vorgängers in Mißkredit brachte und nach Kräften daran änderte, läßt sich Raffaels Anteil nicht mehr mit Sicherheit feststellen.

Das eine zog andres mit sich. Da Papst Leo X. den beträchtlichen Aufwand, den der Bau von St. Peter erforderte, nach Möglichkeit verringern wollte, hatte er den Beschluß gefaßt, alles, was von Trümmern antiker Bauten in und bei Rom geeignet war, Marmor und andres Gestein, und alles, was bei Ausgrabungen noch zutage kam, für den Bau in Anspruch zu nehmen. Die oberste Kontrolle dieser Angelegenheit wurde ebenfalls auf Raffaels Schultern gelegt, der jedes einzelne Stück auf seine Brauchbarkeit für St. Peter zu prüfen und zugleich darauf zu achten hatte, daß kein Stück Marmor zerstört würde, das eine Inschrift trüge, die „zum Vorteile der Wissenschaften" der Erhaltung wert wäre. Fand auch Raffaels Begeisterung für die Antike dadurch neue Nahrung, so wurde doch auch sein Pflichtenkreis erweitert, und da der Architekt der Peterskirche nunmehr in aller Augen auch als großer Baukünstler galt, wurde er von Kardinälen und andern Großen der Erde um Baupläne für Paläste und Villen angegangen. So hat er zum Beispiel die Entwürfe für den Palazzo Pandolfini in Florenz und die Villa Madama, vielleicht auch den für die reizende Villa Farnesina in Rom geliefert. Letztere ist zwischen ihm und Peruzzi streitig, und die übrigen Bauten, die ihm zugeschrieben werden, sind teils von andern mit größeren oder geringeren Veränderungen seiner ursprünglichen Pläne ausgeführt, teils in späteren Zeiten so umgebaut worden, daß sich von Raffaels Tätigkeit als Architekt kein klares Bild gewinnen läßt. Hinter seinem eine ganze Welt umspannenden Schaffen als Maler tritt sie jedenfalls weit zurück, noch weiter seine Tätigkeit als Bildhauer. Denn auch im Modellieren hatte er eine gewandte Hand. Dafür spricht wenigstens ein Werk, ein totes, von einem Delphin auf dem Rücken getragenes Knäblein, zu dem Raffael im Jahre 1516, wie uns durch einen an Michelangelo aus Rom gerichteten Brief bezeugt wird, ein Tonmodell geliefert hatte. Eine Marmorausführung nach diesem Modell befindet sich in der Eremitage zu St. Petersburg. Wir lernen daraus, daß das Raffael eigne und nur ihm eigne Schönheitsgefühl, seine vollendete Anmut auch in seinen plastischen Erfindungen zum Ausdruck gekommen ist. Man traute ihm eben alles zu; darum verlangten seine fürstlichen Gönner von ihm auch gelegentlich Zeichnungen zu Grabmälern, und es scheint auch, daß untergeordnete Bildhauer, deren Phantasie nicht ergiebig genug war, ihn um Entwürfe angingen. —

Wenn man aus den Schöpfungen eines Künstlers einen Schluß auf seine Seelenstimmung ziehen darf, so müssen die Jahre 1512—1516 die glücklichsten gewesen

sein, die Raffael in Rom verlebt hat. In freudigem Stolze auf seinen durch rastlose Arbeit erworbenen Ruhm, der bald ganz Italien durchhallte, schuf er aus freiem und frohem Geiste heraus, der noch nicht durch die täglich wachsende Arbeitslast in seinem leichten Aufschwung gehemmt wurde. In dieser Zeit entstanden auch seine großen Staffeleibilder, von denen das seiner Entstehung nach letzte überhaupt als die Krone seiner Schöpfungen gilt. Am Anfang dieser Reihe steht die Madonna di Foligno, ein für einen päpstlichen Kämmerer gemaltes Andachtsbild, das nach seinem längeren Aufenthalt in einer Kirche zu Foligno den Beinamen erhalten hat (jetzt in der Galerie des Vatikans, S. 62). Man möchte dieses Bild als eine Vorstufe zur Sixtinischen Madonna ansehen, weil es schon alle Keime enthält, die in der Sixtina zu höchster Entfaltung gebracht worden sind. Insbesondere steht der die Tafel haltende Engel den beiden Engelsbübchen in der Sixtina bereits nahe, während in dem Christuskinde das florentinische Bewegungsmotiv noch nachklingt. Auch in der etwa 1513 entstandenen „Madonna mit dem Fisch“ (S. 65), wo der Engel der Gnadenmutter und dem göttlichen Kinde den jungen Tobias zuführt, woraus man schließt, daß das Gemälde von einem Augenkranken zu seiner glücklichen Heilung in eine Kirche gestiftet worden ist, tritt in der Madonna wie in dem Jesusknaben das rein Menschliche mehr hervor, wie zum Beispiel darin, wie das Kind mit beiden Armen um sich greift. Dagegen führen uns die beiden andern Bilder, die hier in Betracht kommen, von der Erde hinweg in das Reich des Visionären. „Die heilige Cäcilia“, die 1513 bei Raffael als Altarbild für die Kirche San Giovanni in Monte bei Bologna bestellt worden ist (S. 73), hat eben Gesang und Orgelspiel vollendet, als sie mit seligem Entzücken vernimmt, wie ihr Gesang von den Engeln des Himmels aufgenommen wird und zurückklingt. Ganz in sich versunken und den himmlischen Klängen lauschend, stehen um sie herum die Heiligen Paulus, Johannes und der Bischof Petronius; nur die heilige Magdalena blickt aus dem Bilde heraus, nicht weil sie an der himmlischen Musik weniger Teilnahme empfindet, sondern weil Raffael hier einen Kontrast zu dem völlig der Welt entrückten Paulus brauchte, um den fünf Köpfen auch in der Ruhe ein gewisses Maß der Bewegung und der Steigerung zu geben. Der Kopf der Magdalena ist wiederum eine Vorstufe zu der Sixtinischen Madonna, in der Raffael das durch die sogenannte „Donna Velata“ gegebene menschliche Urbild zur höchsten ihm erreichbaren Schönheit verklärt und durchgeistigt hat (S. 77). Darüber hinaus konnte selbst er nicht, so viele Madonnen er nach diesem etwa in den Jahren 1515—1516 entstandenen Bilde auch entworfen und von seinen Schülern hat ausführen lassen. In diesem Gnadenbilde, das sich „wie ein Gebild aus Himmelshöhen“ der staunenden Menschheit zeigt, hat Raffael das Höchste gegeben, was er aus seinem Reichtum spenden konnte. Das rein Menschliche ist hinter dem Göttlichen zurückgetreten. In unnahbarer Hoheit tritt die Madonna aus den Wolken heraus, in vollem Bewußtsein, daß sie nicht mehr das zärtlich geliebte Kind, sondern den Heiland der Welt in ihren Armen trägt. Der heilige Sixtus empfiehlt mit der Rechten die draußen harrende Gemeinde der Gnadenmutter, zu der die heilige Barbara in scheuer Demut und doch in süßer Beseligung durch die Gewißheit, dem Höchsten nahe zu sein, nicht einmal die Augen aufzuschlagen wagt. Unten schließen zwei Engelbübchen, die aus den Scharen der das Wolkenreich belebenden Cherubim herausgetreten zu sein scheinen, die Komposition ab, indem sie den Blick wieder zu der himmlischen Erscheinung zurücklenken. Für die Kirche des Benediktinerklosters San Sisto in Piacenza gemalt, wurde das Bild von dort 1754 nach Dresden verkauft, wo es seitdem Millionen von Menschen mit jenem stillen Glück seelischer Erhebung und Läuterung erfüllt hat, das nur wenige Kunstwerke einzuflößen vermögen.

Wie in der Stärke der seelischen Stimmung hat Raffael in diesem ganz eigenhändig gemalten Bilde auch das Höchste seines technischen Könnens in Zeichnung, plastischer Modellierung und malerischer Ausführung geboten. Das gesteigerte Maß in der koloristischen Haltung, das die Fresken in der Stanza d'Eliodoro kennzeichnet, zeigt sich in noch höherem Grade in den vier gleichzeitig entstandenen Altarbildern, und es zeigt sich auch in den Bildnissen dieser Periode, dem von wahrhaft historischem Geiste erfüllten Porträt Leos X. mit den Kardinälen de' Rossi und Giulio de' Medici im Palazzo Pitti (S. 125), dem Bildnis eines Kardinals in Madrid (S. 133), dem Doppelbildnis der venezianischen Diplomaten Beazzano und Navagero in der Galerie Doria in Rom (S. 126) und in dem Bildnisse des ebenso geistvollen wie liebenswürdigen Grafen Castiglione im Louvre zu Paris (S. 76). In den beiden letzteren hat Raffael wohl das Höchste geleistet, was er nach der malerischen Seite überhaupt leisten konnte oder wollte. Denn er war keineswegs gewillt, dem Kolorit, wie es die Venezianer taten, eine überragende Stellung einzuräumen. Nur wenn sich Zeichnung, Modellierung und Färbung zu einer Harmonie zusammenschlossen, in der jeder Teil gleichwertig war, stand ihm ein vollendetes Kunstwerk vor Augen.

Es ist wohl nur ein Zufall, daß Raffael in dieser römischen Zeit nur ein einziges Bildnis einer Frau aus höheren Ständen gemalt hat, das der Prinzessin Johanna von Aragonien. Es ist in mehreren Exemplaren vorhanden, von denen sich das beste im Louvre befindet (S. 132), an dem er wohl nur das Antlitz selber gemalt hat. Aber die Anordnung ist von ihm angegeben worden, und damit hat er ein Vorbild geschaffen, das ähnlich wie die Mona Lisa Leonardos auf die Malerwelt gewirkt hat.

Am stärksten hat er aber auf die Künstler seiner Zeit und die der folgenden Jahrhunderte durch die sogenannten „Tapeten“ eingewirkt, zehn Darstellungen aus der Apostelgeschichte und speziell aus der Geschichte der Apostel Petrus und Paulus, die er auf Geheiß des Papstes in den Jahren 1515 und 1516, also gleichzeitig mit den Gemälden in der Stanza d'Eliodoro, entwarf. Nach seinen Entwürfen zeichneten seine Schüler große Kartons, nach denen in Brüssel Teppiche (Tapeten) in Wolle, Seide und Goldfäden gewebt wurden, die an hohen Festtagen zur Bekleidung der unteren Wände der Sixtinischen Kapelle dienen sollten (S. 89—97). Im Jahre 1519 wurden sie zum ersten Male aufgehängt und erregten sowohl durch die Schönheit der Kompositionen wie durch die Kostbarkeit des Stoffes — hatte doch die Webearbeit allein einen Aufwand von 15000 Golddukaten erfordert — allgemeines Staunen. Heute ist freilich der ursprüngliche Glanz verblaßt. Das Gold ist stumpf und blind geworden, und die Farben sind verblichen. Auch sind die Bordüren zum Teil zerstört, was nicht wundernehmen kann, da die Teppiche mehrere Male aus Rom entführt wurden und die schwersten Unbilden erlitten, bis sie 1808 wieder nach Rom zurückkehrten, wo sie einen Platz in der nach ihnen benannten „Galleria degli Arazzi“ im Vatikan erhalten haben. Einer der Teppiche, die Blendung des Zauberers Elymas, ist sogar nur zur Hälfte erhalten, da er bei der Eroberung Roms 1527 von den beutegierigen Soldaten Karls V. zerschnitten worden ist. Unsrer Reproduktion (S. 95) ist darum der Karton zugrunde gelegt worden. Auch von den Kartons haben sich nur sieben erhalten, die aus Brüssel in den Besitz Karls I. von England und später in das South-Kensington-Museum in London gekommen sind.

Auch diese Kompositionen lassen erkennen, daß Raffael sich zur Zeit ihrer Entstehung in einer harmonischen Seelenverfassung befunden hat, die in jedem Zuge der Zeichnung widerklingt. „Er scheint,“ sagt Burckhardt, „mit einer ruhigen, gleichmäßigen Wonne gearbeitet zu haben. Das reinste Liniengefühl verbindet sich mit der tiefsten geistigen Fassung des Momentes.“ Die Typen der heiligen Gestalten,

die Raffael hier aufgestellt, die Art, wie er sie in Gewänder gekleidet hat, die von der Antike abgeleitet, aber doch frei behandelt und ganz „raffaelisch“ sind, die groß gedachte, bedeutungsvolle und doch leicht faßliche Gebärdensprache, das Verhältnis der Figuren zur Landschaft, die vollkommene Verschmelzung des Plastischen mit dem Malerischen — das alles zusammen wurde von den Künstlern der folgenden Zeiten begierig aufgegriffen und wurde so zu einer allgemeinen künstlerischen Sprache, die an allen Orten und zu allen Zeiten verstanden worden ist. Schon Goethe empfand es, daß Raffael hier Michelangelo gleichgekommen ist, wenn er sagt, die Teppiche seien das einzige Werk Raffaels, „das nicht klein erscheint, wenn man von Michelangelos Fresken in der Sixtina kommt.“ Neben diesen Fresken sollten sich ja auch die Teppiche Raffaels behaupten, und das wußte Raffael klug zu erreichen, indem er es vermied, mit dem dramatischen Pathos Michelangelos zu wetteifern, sondern die Größe des Stils und die Erhabenheit des Ausdrucks in den Grenzen ruhiger Schönheit suchte. In Kompositionen wie der Uebergabe der Schlüssel (S. 90) und dem wunderbaren Fischzug (S. 89) hat die Geschichtsmalerei großen Stils eine Höhe erreicht, die noch nicht wieder überschritten worden ist. Hier hat der Madonnenmaler gezeigt, welchen Ueberschuß auch an männlicher Kraft er besaß.

Eine noch deutlichere Gebärdensprache reden die 52 biblischen Darstellungen (48 aus dem Alten, 4 aus dem Neuen Testament), mit denen die Schüler Raffaels unter seiner Leitung und nach seinen Angaben die erste Arkadenreihe des zweiten Stockwerkes im vorderen großen Hofe des Vatikans schmückten, und zwar die ersten dreizehn flachen Kuppeln, die gewissermaßen den Abschluß einer überaus reichen, die Rückwand und die Pfeiler überziehenden, ornamentalen Dekoration bilden. Diese Ornamentik ist aus der Antike erwachsen, aus den Resten antiker Wandmalereien, die der nach Altertümern forschende Raffael und seine Schüler in den halbverschütteten Ruinen des alten Roms, in unterirdischen Räumen, die sie „Grotten“ nannten, entdeckt hatten. Danach hat diese Dekoration den Namen der „Grottesken“ erhalten. Für die biblischen Darstellungen, von denen je vier in einer Kuppel Platz finden mußten, war mithin nur ein beschränkter Raum übrig, und darum mußte auf alles Ueberflüssige verzichtet werden. Jede Szene mußte mit vollster Klarheit und Deutlichkeit zum Beschauer sprechen, und auch diese Aufgabe hat Raffael mit staunenswerter Meisterschaft gelöst. Er hat ein Muster einfacher, allgemein verständlicher Erzählungsweise aufgestellt, und dadurch hat die „Bibel Raffaels“, wie man die Gesamtheit dieser Bilder kurzweg nennt, eine bis auf die Gegenwart nachwirkende Volkstümlichkeit erreicht (S. 98—123).

Wie Raffael schließlich auch die Antike, trotz seiner begeisterten Verehrung für sie, zu bemeistern und seinem innersten Wesen, seinem persönlichen Stil anzupassen wußte, hat er noch gegen das Ende seines Lebens in einer Bilderreihe zeigen können, die einen unvergleichlichen Schmuck der unteren Halle der Villa Farnesina am Tiber bildet. Der Besitzer der Villa, der reiche Bankier Agostino Chigi aus Siena, der zu den wärmsten Gönnern Raffaels gehörte, hatte den Meister schon im Jahre 1514 bewogen, in einem Raume dieser Villa ein Fresko aus der altgriechischen Mythe, den Triumph der Galatea, zu malen, der, wie ihn Raffael auffaßte, zu einem Lobgesang auf die alles vereinende Liebe geworden ist. Zu jeder einzelnen Gestalt glaubt man das Urbild in einer antiken Statue oder in einem antiken Relief zu sehen. Wenn man aber eine jede auf den Zusammenhang mit einem Urbild prüft, wird man erst gewahr, wie Raffael jedes einzelne Stück „durch sein Temperament gesehen“ und danach umgemodelt, wie er alles Konventionelle beseitigt und an seine Stelle die voll- und warmblütige Natur gesetzt hat (S. 69). Das gleiche Verhältnis zur Antike offenbart sich auch in den Bildern aus der Geschichte der Psyche, die er, in freier Benutzung der

Erzählung des Apulejus, an der Decke und den Gewölbezwickeln der Halle darstellte. Die beiden großen Bilder an der Decke, die Raffael wie zwei an der Decke aufgespannte Teppiche behandelte, schildern die Schlußmomente der Erzählung: auf der einen Seite das Gericht der Götter über Amor und die Aufnahme der Psyche in den Olymp (S. 87), auf der andern Seite das Hochzeitsmahl des jungen Paares im Kreise der Götter (S. 88). Aber wie prächtig auch diese figurenreichen Gruppenbilder in der Anordnung, wie wechselvoll sie in den Bewegungsmotiven und wie reich sie an fesselnden Einzelzügen sind — die größere Meisterschaft in der Komposition hat Raffael doch in den Zwickelbildern bewährt, in denen er mit spielender Hand die größten Schwierigkeiten überwand, die ihm die unbequeme Raumgestaltung bot. In der Gruppe der drei Grazien, denen Amor die Geliebte zeigt (S. 82), in der Rückkehr Psyches aus der Unterwelt (S. 85), in dem herabschwebenden und dann wieder die Psyche emportragenden Merkur (S. 84 u. 86) hat Raffael gerade der Ungunst des Raumes eigentümliche Schönheiten in den Haltungs- und Bewegungsmotiven abgewonnen, und über das rein Formale hinaus ist auch der tiefste Empfindungsgehalt nicht zu kurz gekommen. In der Gruppe des Jupiter und der Venus, die dem Vater der Götter mit schmeichelnder Koketterie ihre Klage vorträgt, und in der Gruppe des den Jupiter küssenden Amor hat Raffael sogar gezeigt, daß es ihm auch an Humor nicht gefehlt hat, der sonst der romanischen Rasse im allgemeinen versagt ist. Die zehn Darstellungen aus der Geschichte der Psyche werden durch die Bilder auf den Stichkappen über den Bogen ergänzt, auf denen Amoretten mit den Attributen oder Lieblingstieren der Götter erscheinen. Sie sollen den Triumph der Alleinherrscherin Liebe versinnlichen, der auch die Götter unterworfen sind. Wohl ist die ganze Bilderreihe von dem Geiste der Antike eingegeben und erfüllt; aber die Formensprache ist das persönlichste Eigentum Raffaels, der sich aus seinen kraftvollen römischen Modellen ein Göttergeschlecht erschaffen hatte, dem Menschliches und Irdisches keineswegs fremd waren. Nach seiner Gewohnheit hat der Meister nur die Kartons gezeichnet. Die Ausführung der Bilder geschah durch Giulio Romano und Francesco Penni, während die Fruchtschnüre, die die einzelnen Darstellungen trennen, von Giovanni da Udine ausgeführt wurden, der auch den Hauptanteil an den Grottesken in den Loggien des Vatikans gehabt hat.

Raffael war in den letzten Jahren seines Lebens eine Art Generalintendant der schönen Künste geworden, der alles auf sich nahm, weil er die Schwäche hatte, niemand etwas abschlagen zu können, und zugleich den Ehrgeiz, überall zugegen zu sein und alles selbst bis ins kleinste zu überwachen. Zu der Aufsicht über die Peterskirche, auf deren Bauplatz er fast täglich zu sehen war, hatte er in den letzten Jahren seines Lebens noch ein großes Werk übernommen: eine Rekonstruktion des alten Roms aus seinen Trümmern. Zu diesem Zweck hatte er selbst an allen Ruinen Messungen vorgenommen, und nach seinen Detailzeichnungen sollte ein großes Gemälde angefertigt werden, auf dem die alten Herrlichkeiten in ihrer ursprünglichen Pracht erstehen sollten. Die Arbeit muß bis zu seinem Tode schon ziemlich weit vorgeschritten gewesen sein; denn in einem unmittelbar nach Raffaels Tode geschriebenen Briefe eines begeisterten Kunstkenners heißt es, daß die Gelehrten am meisten seinen Tod beklagen würden, „weil er die Beschreibung und das Gemälde des alten Roms, das eine sehr schöne Sache gewesen war, nicht habe liefern können."

Diesen Anstrengungen war die physische Kraft Raffaels, der, wenn wir aus seinem Jugendbildnis einen Schluß auf seine körperliche Beschaffenheit ziehen dürfen, zart und schwächlich von Natur war, auf die Dauer nicht gewachsen. Im März 1520 ergriff ihn ein hitziges Fieber, mit dem er acht, nach andern Berichten vierzehn Tage

lang kämpfte, ehe seine Lebensflamme erlosch. Ganz Rom folgte in fieberhafter Aufregung den Wechselfällen seiner Krankheit, der Papst und alle geistlichen Würdenträger ließen täglich Erkundigungen einziehen, und als er am 6. April 1520, dem Karfreitag, gegen 10 Uhr abends seine Augen schloß, ging ein allgemeiner Klageruf durch die Stadt. Ueberall empfand man, daß sein Tod eine Lücke gerissen, die niemand auszufüllen imstande war. Am andern Tage ging die Kunde von seinem Tode in alle Welt. „Von nichts anderm ist hier die Rede," schrieb der mantuanische Gesandte an seine Herzogin, „als von dem Verluste dieses Mannes, der mit dem Schlusse seines dreiunddreißigsten (es muß heißen: siebenunddreißigsten) Jahres nun sein erstes Leben



Raffaels Grabmal im Pantheon in Rom (links)

beschlossen hat. Sein zweites, das des Nachruhmes, wird, unabhängig von Tod und Zeitlichkeit, in seinen Werken und in dem, was die Gelehrten zu seinem Lobe sagen werden, ewige Dauer haben." Man hatte also schon damals das volle Bewußtsein von der Größe Raffaels und seiner künstlerischen Bedeutung für alle Zukunft.

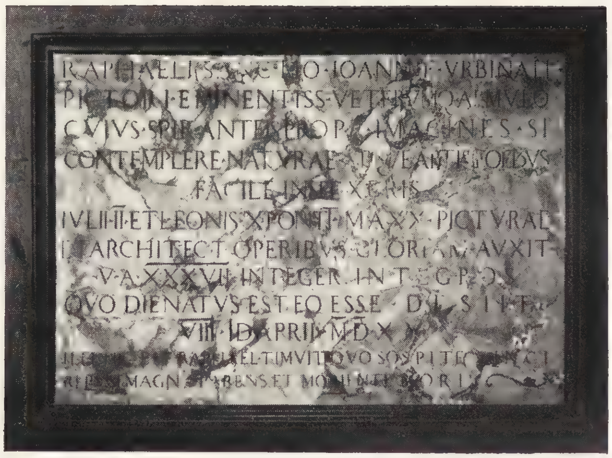
Noch ein großes Altarbild hatte Raffael hinterlassen, das nach der Ueberlieferung bei der Aufbahrung seiner Leiche über seinem Sarge aufgehängt wurde: die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor, die der Kardinal Giulio von Medici für eine Kirche in Narbonne bestellt hatte (S. 134). Nur die obere Hälfte soll Raffael noch selbst ausgeführt haben, während die untere erst nach seinem Tode von Giulio Romano und Francesco Penni vollendet wurde.

Raffaels Leichnam wurde im Pantheon beigesetzt, wo er sich noch selbst die Grabstätte hatte herrichten und dafür eine Statue der Madonna von seinem Freunde

Lorenzetti hatte anfertigen lassen, die noch heute die Kapelle schmückt (siehe die umstehende Abbildung). Ein andrer Freund Raffaels, der Kardinal Pietro Bembo, verfaßte in klassischem Latein die Grabschrift, in der er die Natur, die „große Mutter des Lebens“, sagen läßt, sie hätte gefürchtet, daß Raffael sie, wenn er am Leben geblieben wäre, besiegt hätte, und daß, wenn er stürbe, auch sie sterben müßte.

Einen Schatz unendlichen, sich immer erneuenden Segens hat Raffael der Menschheit hinterlassen. Was er ihr bedeutet, wie er durch tausend Fäden mit unserm ganzen geistigen Leben verbunden ist, hat niemand schöner in Worte gefaßt als Hermann Grimm: „Die Kenntnis Raffaels, der Besitz seiner Werke ist zu einem Elemente geworden, auf dem die menschliche Bildung überhaupt beruht. Die Menschen greifen danach als nach etwas, das zu ihrem Wohlsein unentbehrlich ist.“

Adolf Rosenberg



Raffaels Grabschrift

RAFFAELS GEMÄLDE

Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Breadth = Largeur

Auf Holz = on wood = sur bois
Auf Kupfer = on copper = sur cuivre
Auf Leinwand = on canvas = sur toile

Die Maße sind in Metern angegeben
The measures noted are metres
Les mesures sont indiquées en mètres

---

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 165)
= see the „Erläuterungen" (p. 165)
= voyez les „Erläuterungen" (p. 165)



*Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,52, B. 0,38

Maria mit dem Kinde

Um 1501

The Virgin with Child

La Vierge avec l'enfant

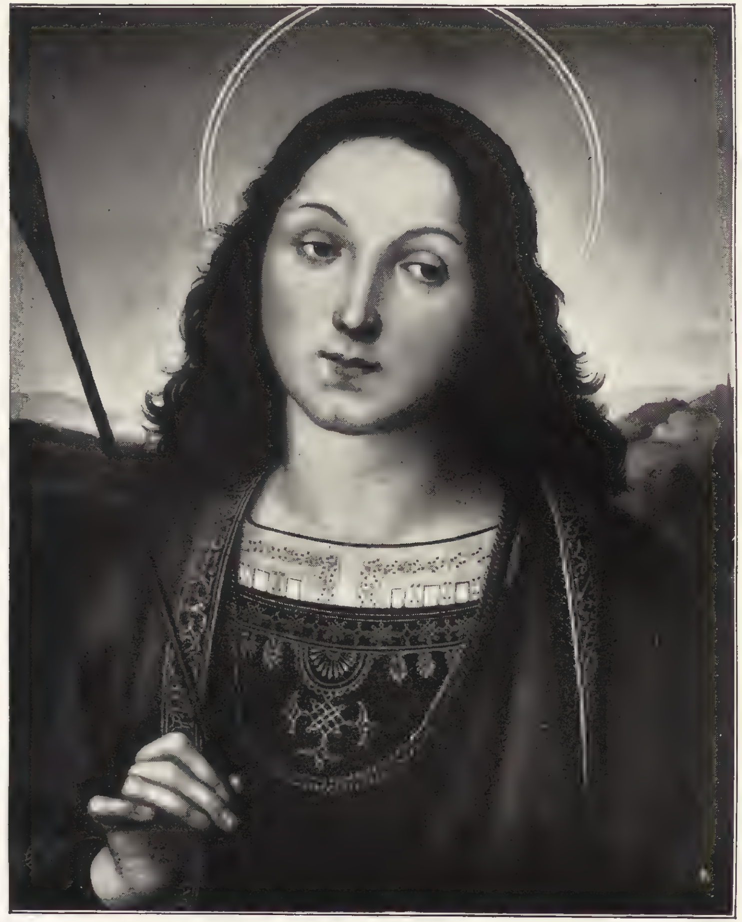
Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Brescia, Städtische Galerie — Auf Holz, H. 0,29, B. 0,23

Der segnende Christus
Um 1500

Christ blessing — Le Christ bénissant



*Bergamo, Städtische Galerie

Der heilige Sebastian
Um 1500

St. Sebastian — St-Sébastien

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*London, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,17, B. 0,17

Der Traum des Ritters

The Dream of the Knight — Um 1498—1500 — Le songe du chevalier

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Chantilly bei Paris, Museum — Auf Holz, H. 0,17, B. 0,12

Die drei Grazien

The three Graces — Um 1498—1500 — Les trois Graces

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Rom, Galerie Borghese

Bildnis des Pietro Perugino
Um 1500

Portrait of Pietro Perugino

Portrait de Pierre Le Pérugin

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Petersburg, Eremitage Linker Flügel H. 0,95, B. 0,30 Mittelbild H. 1,57, B. 1,02 Rechter Flügel H. 0,95, B. 0,30 Auf Leinwand

Die Kreuzigung mit Maria, St. Johannes, Magdalena und St. Hieronymus

Christ on the Cross Um 1500—1501 Le Christ en croix

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*London, Mond

Auf Holz

Christus am Kreuz

The Crucifixion

Um 1501—1502

Le Christ en croix

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,69, B. 0,50

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes

The Virgin with Child and St. John — Um 1502 — La Vierge avec l'enfant et St-Jean

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,34, B. 0,29

Maria mit dem Kinde und Heiligen

(links der heilige Hieronymus, rechts der heilige Franziskus)

Um 1502

The Virgin and Child, St. Jerome and St. Francis — La Vierge entre St-Jérôme et St-François

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 0,179, B. 0,18

The Virgin with Child

Madonna mit dem Kinde
(Madonna Conestabile della Staffa)
Um 1502—1503

La Madone avec l'enfant

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Rom, Vatikan

Auf Leinwand, H. 2,67, B. 1,63

Krönung der Maria

The Coronation of the Virgin 1503 Le couronnement de la Vierge

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



a

The Annunciation — Die Verkündigung — L'annonciation



b

The Adoration of the Magi — Die Anbetung der Könige — L'adoration des rois



c

* The Presentation in the Temple — Die Darstellung Christi im Tempel — La présentation au temple

a—b—c Altarstaffel zu dem Bilde S. 10

Nach Aufnahmen von D. Anderson, Rom



*Paris, Louvre Auf Holz, H. 0,32, B. 0,27

Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen

St. George and the Dragon 1504 St-Georges et le dragon

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Paris, Louvre Auf Holz, H. 0,31, B. 0,27

Der heilige Michael den Drachen tötend

St. Michael and the Dragon 1504 (1500?) St-Michel et le dragon

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Mailand, Brera — Auf Holz, H. 1,69, B. 1,14

Die Vermählung der Jungfrau Maria
(Lo Sposalizio)

The Marriage of the Holy Virgin — 1504 — Le mariage de la Vierge

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Florenz, Palazzo Pitti — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,44

Bildnis des Angelo Doni

Portrait of Angelo Doni — Um 1505 — Portrait d'Angelo Doni

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Florenz, Palazzo Pitti — Auf Holz, H. 0,62, B. 0,44

Bildnis der Maddalena Doni

Portrait of Maddalena Doni — Um 1505 — Portrait de Madeleine Doni

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum | Auf Holz, Durchmesser 0,86

Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes

The Virgin with Child and little St. John | Um 1505 | La Vierge avec l'enfant et le petit St-Jean

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 0,86, B. 0,56

Die Madonna del Granduca

Um 1505

The Virgin of the Grand-duke

La Vierge du grand-duc



*München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,77, B. 0,53

Madonna aus dem Hause Tempi

The Virgin from the Casa Tempi Um 1505 La Vierge de la casa Tempi

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*London, Bridgewater-Galerie — Auf Leinwand, H. 0,81, B. 0,56

Madonna mit Kind

The Madonna and Child — Um 1505 — La Vierge avec l'enfant



*Panshanger, Lord Cowper — Auf Holz, H. 0,61, B. 0,43

Die Kleine Madonna

The Virgin with Child — Um 1505 — La petite Madone



*Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 0,29, B. 0,21

Die heilige Familie mit dem Lamm

The Holy Family with the Lamb — 1507 — La sainte famille à l'agneau

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*New York, Pierpont Morgan — Auf Holz

Madonna mit Heiligen

The Holy Virgin with Saints — 1505 — La Vierge avec des saints



*Boston, Mrs. Gardner-Museum — Auf Holz

Die Beweinung des Leichnams Christi

The Lamentation over Christ — 1505 — Le Christ mort pleuré par les siens

Nach einer Aufnahme von T. E. Marr, Boston. Copyright 1903



*Dulwich, Galerie — Auf Holz, H. 0,24, B. 0,16

Der heilige Antonius von Padua

Um 1505

St. Anthony of Padua — St-Antoine de Padoue



*Dulwich, Galerie — Auf Holz, H. 0,24, B. 0,16

Der heilige Franziskus von Assisi

Um 1505

St. Francis of Assisi — St-François d'Assise

Nach Aufnahmen von Franz Hanfstaengl, München



*London, Nationalgalerie

Auf Holz, H. 2,74, B. 1,52

Maria mit dem Kinde, Johannes dem Täufer (links) und dem heiligen Nikolaus
(Madonna Ansidei)

The Virgin and Child, St. John the Baptist and St. Nicholas of Bari

1506—1507

La Vierge avec l'enfant, St-Jean-Baptiste et St-Nicolas de Bari

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

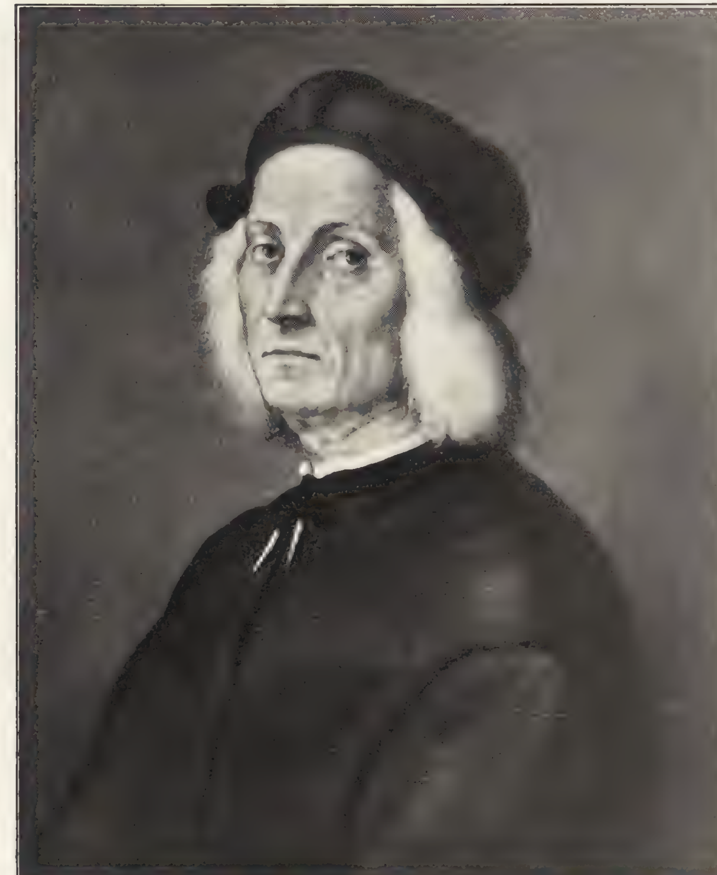


*Florenz, Palazzo Pitti — Auf Holz, H. 0,66, B. 0,59

Weibliches Bildnis

Portrait of a Woman — Um 1505 — Portrait d'une femme

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,61, B. 0,51

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man — Um 1506 — Portrait d'un vieillard

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Chantilly bei Paris, Musée Condé — Auf Holz, H. 0,35, B. 0,29

Die Madonna aus dem Hause Orleans

The Holy Virgin from the House of Orleans — Um 1506 — La Vierge de la maison d'Orléans

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 0,113, B. 0,88

Madonna im Grünen

The Virgin in the Meadow

1505—1506

La Vierge dans la prairie

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Florenz, Uffizien

Auf Holz, H. 1,06, B. 0,75

Die Madonna mit dem Stieglitz
(Madonna del Cardellino)
1506

The Virgin with the Goldfinch

La Vierge au chardonneret

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 1,32, B. 0,98

Die Heilige Familie aus dem Hause Canigiani

The Holy Family from the Casa Canigiani Um 1506 La sainte famille de la maison Canigiani

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Lucca, Graf Spada — Auf Holz, H. 0,285, B. 0,227

Die Madonna mit der Nelke

The Virgin with the Pink — Um 1506 — La Vierge à l'œillet



*Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,74, B. 0,57

Die Madonna mit dem bartlosen Joseph

The Virgin with Joseph beardless — 1506 — La Vierge avec Joseph imberbe

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Petersburg, Eremitage — Auf Holz, H. 0,285, B. 0,215

St. Georg

St. George — 1506 — St-Georges

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* London, Bridgewater-Galerie — Auf Leinwand, Durchm. 1,02

Die heilige Familie unter der Palme

The Holy Family under the Palm-tree — Um 1506 — La sainte famille sous le palmier



*Perugia, Kloster San Severo

Fresko

Die Dreifaltigkeit

The Holy Trinity

1505—1507

La sainte Trinité

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Rom, Galerie Borghese — Auf Holz, H. 1,84, B. 1,76

Die Grablegung Christi
1507

The Entombment — La mise au tombeau

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Rom, Vatikan

Auf Holz, jedes H. 0,16, B. 0,24

Glaube, Liebe, Hoffnung

Faith, Love and Hope

La foi, l'espérance, la charité

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Paris, Louvre — Auf Holz, H. 1,22, B. 0,80

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes

(Die schöne Gärtnerin)

The Virgin with Child and little John — 1507 — La belle Jardinière

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



London, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,71, B. 0,53

Die heilige Katharina von Alexandrien

St. Catherine of Alexandria — Um 1507 — Ste-Cathérine d'Alexandrie

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum | Auf Holz, H. 0,77, B. 0,56

Maria mit dem Kinde

The Virgin with Child | Um 1507—1508 | La Madone avec l'enfant

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Panshanger, Lord Cowper — H. 0,68, B. 0,46

Die Grosse Madonna

The great Madonna — 1508 — La grande Madone



*London, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,38, B. 0,33

Madonna mit dem Kinde und St. Johannes

The Madonna with Child and St. John — La Vierge avec l'enfant et St-Jean

Um 1508

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*London, Mackintosh — Auf Leinwand, H. 0,765, B. 0,405

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child — Um 1510 — La Madone avec l'enfant



*Budapest, Museum der bildenden Künste — Auf Holz, H. 0,25, B. 0,20

Madonna Esterhazy

The Holy Virgin Esterhazy — Um 1508—1510 — La Vierge Esterhazy

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, Durchmesser 0,95

Maria mit dem Kinde und Johannes
(Madonna aus dem Hause Alba)
The Virgin with Child and little St. John — Um 1508 — La Madone avec l'enfant et St-Jean

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Rom, Vatikan — Fresko

Stanza della Segnatura
1508—1511

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan | Fresko

Der Triumph der Religion (La disputa del sacramento)

The Church triumphant | Stanza della Segnatura 1508—1511 | Le triomphe de l'église

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Fresko

Der Parnass

The Mount Parnassus — Stanza della Segnatura 1508—1511 — Le Parnasse

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan

Fresko

Die Schule von Athen

The School of Athens

Stanza della Segnatura 1508—1511

L'école d'Athènes

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan

Fresko

Decke

Ceiling

Stanza della Segnatura 1508–1511

Plafond

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Fresko

Stärke, Wahrheit und Mässigung

Strenght, Truth and Moderation — Stanza della Segnatura 1508—1511 — La force, la vérité et la tempérance

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Fresko

Der Sündenfall

Stanza della Segnatura 1508—1511

The Fall of Man — Le premier péché

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Fresko

Das Urteil Salomos

Stanza della Segnatura 1508—1511

The Judgment of Solomon — Le jugement de Salomon

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Fresko

Der Sieg Apollos über Marsyas

Stanza della Segnatura 1508—1511

The Victory of Apollo over Marsyas — La victoire d'Apollon sur Marsyas

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Fresko

Die Astronomie

Stanza della Segnatura 1508—1511

Astronomy — L'astronomie

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Fresko

Kaiser Justinian übergibt dem Trebonianus die Pandekten

Stanza della Segnatura 1508—1511

The Emperor Justinianus surrending the Pandects to Trebonianus

L'empereur Justinien remet les pandectes à Tribonien

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Fresko

Gregor IX. übergibt die Dekretalen

Stanza della Segnatura 1508—1511

Gregory IX. surrending the Decretals

Grégoire IX rendant les décrétales

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Fresko

Die Theologie

Theology — Stanza della Segnatura 1508—1511 — La théologie

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Fresko

Die Philosophie

Philosophy — Stanza della Segnatura 1508—1511 — La philosophie

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan Fresko

Die Gerechtigkeit

Justice Stanza della Segnatura 1508–1511 La justice

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan Fresko

Die Poesie

Poetry Stanza della Segnatura 1508–1511 La poésie

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Fresko

Die Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel

The Expulsion of Heliodorus from the Temple — Stanza d'Eliodoro 1512—1514 — Héliodore chassé du temple

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan

Fresko

Die Begegnung Leos I. mit Attila
Stanza d'Eliodoro 1512—1514

The Meeting of Leo I. and Attila

Le rencontre de Léon I et d'Attila

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Fresko

Die Messe von Bolsena
Stanza d'Eliodoro 1512—1514

The Mass of Bolsena — La messe de Bolsène

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Fresko

Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis

The Discharge of St. Peter from Prison — Stanza d'Eliodoro 1512—1514 — La délivrance de St-Pierre

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan

Fresko

Der Brand im Borgo

The Fire in the Borgo

Stanza dell' Incendio 1514—1517

L'incendie du Bourg

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Fresko

Die Seeschlacht bei Ostia

Stanza dell' Incendio 1514—1517

The Battle of Ostia — La bataille d'Ostie

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Fresko

Der Reinigungseid Leos III.

The Oath of Purgation of Leo III — Stanza dell' Incendio 1514—1517 — La justification de Léon III

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan Fresko

Die Krönung Karls des Grossen

The Coronation of Charlemagne — Stanza dell' Incendio 1514—1517 — Le couronnement de Charlemagne

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan

Fresko

Die Schlacht Konstantins gegen Maxentius

The Battle of Constantine against Maxentius

Sala di Costantino 1523—1534

La bataille de Constantin contre Maxence

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*London, Herzog von Westminster

Madonna mit dem schlafenden Kinde und St. Johannes
Kopie nach einem verlorenen Original
Um 1506—1508

The Virgin with the sleeping Child and St. John
Copy of a disappeared Original

La Vierge avec l'enfant dormant et St-Jean
Copie d'un tableau disparu



*Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,68, B. 0,44

Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes
(Die Jungfrau mit dem Schleier)

The Virgin with the Veil — Um 1510 — La Vierge au voile

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Florenz, Palazzo Pitti — Auf Holz, H. 0,40, B. 0,30

Die Vision des Hesekiel

The Vision of Ezechiel — 1510 — La vision d'Ézéchiel

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz



* Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 0,99, B. 0,82

Papst Julius II.

Um 1510

The Pope Julius II.

Le Pape Jules II

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Rom, Vatikan

Auf Leinwand, H. 3.20, B. 1,94

Die Madonna von Foligno

The Virgin from Foligno

1511

La Madone de Foligno

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Rom, Akademie von San Luca — Fresko

Knabenfigur

A Boy — Um 1512 — Enfant

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Rom, San Agostino — Fresko

Der Prophet Jesaias

The Prophet Jesaiah — Um 1512 — Le prophète Isaïe

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*London, Nationalgalerie (Mr. J. R. Robinson) — Auf Holz, Durchmesser 0,65

Die Madonna mit den Kandelabern

The Virgin with the Chandeliers — Um 1513 — La Vierge aux candelabres

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

Mr Henry Walters Baltimore Md. ([illegible])



* Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 2,12, B. 1,58

Die Madonna mit dem Fisch

The Holy Virgin with the Fish

Um 1513

La Vierge au poisson

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 2,76, B. 2,19

Die Madonna unter dem Baldachin

The Virgin under the Baldachin Um 1514 La Vierge au baldaquin

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 1,55, B. 1,23

Madonna dell' Impannata
Um 1514

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Rom, Sa. Maria della Pace (Cappella Chigi) — Fresko

Die vier Sibyllen
1514

The four Sibyls — Les quatre Sibylles

Sibylle von Cumä — Persische Sibylle — Phrygische Sibylle — Sibylle von Tibur

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Rom, Villa Farnesina — Fresko

Der Triumph der Galatea

The Triumph of Galatea — 1514 — Le triomphe de Galatée

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,59, B. 0,44

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — Um 1515 — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Florenz, Palazzo Pitti — Auf Holz, H. 0,98, B. 0,63

Tommaso Inghirami

Um 1514

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,61, B. 0,45

Bildnis des Bindo Altoviti

Portrait of Bindo Altoviti

Um 1515

Portrait de Bindo Altoviti

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 1,44, B. 1,15

Heilige Familie

The Holy Family, called „The Pearl“ („Die Perle“ genannt) La sainte famille, dite „La Perle“

1515

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Bologna, Pinakothek

Auf Leinwand, H. 2,20, B. 1,36

Die heilige Cäcilie

Um 1515

St. Cecilia

Ste-Cécile

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Rom, Palazzo Barberini — Auf Holz, H. 0,85, B. 0,60

Die sogenannte Fornarina

The Fornarina — Um 1515 — La Fornarine

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Florenz, Palazzo Pitti

Auf Leinwand, H. 0,82, B. 0,60

Die Dame mit dem Schleier

(La donna velata)

Um 1515

The Lady with the Veil

La dame au voile

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 0,82, B. 0,67

Bildnis des Grafen Balthasar Castiglione

Portrait of the Count Balthasar Castiglione — 1515 — Portrait du comte Balthazar Castiglione

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Leinwand, H. 2,65, B. 1,96

Die Sixtinische Madonna

The Madonna of St. Sixtus — Um 1515—1519 — La Vierge de St-Sixte

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Florenz, Palazzo Pitti — Auf Holz, Durchmesser 0,71

Madonna della Sedia

The Virgin on the Chair — 1516 — La Vierge à la chaise

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,68, B. 0,55

Madonna della Tenda

The Virgin della Tenda

Nach 1516

La Vierge della Tenda

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 2,00, B. 1,45

Die Begegnung Mariä mit Elisabeth

The Visitation

Um 1519

La visitation

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*London, Bridgewater-Galerie H. 0,88, B. 0,62

Die Madonna del Passeggio

Um 1516—1518

The Virgin del Passeggio La Madone del Passeggio



*Paris, Louvre Auf Holz, H. 1,21, B. 0,91

Madonna von Loreto

Kopie nach dem zerstörten Original

The Virgin of Loreto Um 1512 La Madone de Lorette

Copy of a destroyed Picture Copie d'un tableau détruit

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

History of Cupid and Psyche   Geschichte Amors und der Psyche   Histoire de l'Amour et de Psyché



* Rom, Villa Farnesina   Fresko

Venus zeigt Amor das Volk

1516—1517

Venus showing the People to Cupid   Vénus montre le peuple à l'Amour

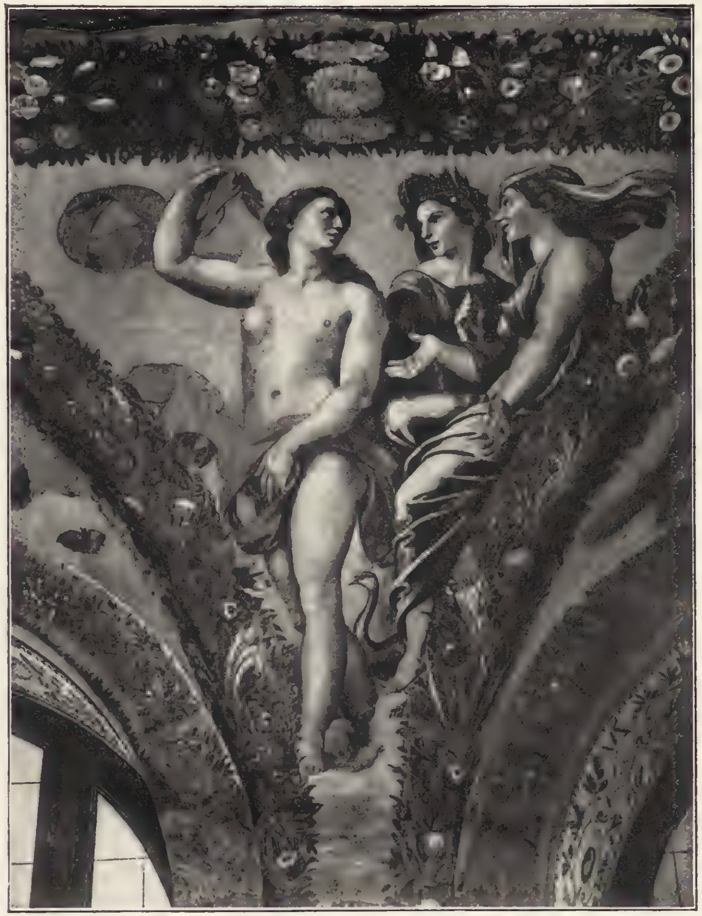


Rom, Villa Farnesina   Fresko

Amor zeigt Psyche den Grazien

1516—1517

Cupid showing Psyche to the Graces   L'Amour montrant Psyché aux Grâces



Rom, Villa Farnesina   Fresko

Venus, Ceres und Juno
1516—1517

Venus, Ceres and Juno   Vénus, Cérès et Junon



Rom, Villa Farnesina   Fresko

Venus steigt zum Olymp empor
1516—1517

Venus rising to the Olympus   Vénus montant vers l'Olympe



Rom, Villa Farnesina Fresko

Venus die Hilfe Jupiters anflehend

1516—1517

Venus imploring Jupiter Vénus implorant Jupiter



Rom, Villa Farnesina Fresko

Merkur vom Olymp herabschwebend

1516—1517

Mercury descending from the Olympus Mercure descendant de l'Olympe

History of Cupid and Psyche   Geschichte Amors und der Psyche   Histoire de l'Amour et de Psyché



Rom, Villa Farnesina   Fresko

Psyche, zum Palast der Venus emporgetragen

1516—1517

Psyche rising to the Palace of Venus   Psyché montant au palais de Vénus



Rom, Villa Farnesina   Fresko

Psyche bringt Venus die Büchse der Proserpina

Psyche presenting to Venus the Box of Proserpina   1516—1517   Psyché présente à Vénus le flacon de Proserpine

History of Cupid and Psyche Geschichte Amors und der Psyche Histoire de l'Amour et de Psyché



Rom, Villa Farnesina Fresko

Jupiter küsst Amor

1516—1517

Jupiter kissing Cupid Jupiter baisant l'Amour



Rom, Villa Farnesina Fresko

Merkur schwebt mit Psyche zum Olymp empor

1516—1517

Mercury and Psyche rising to the Olympus

Mercure et Psyché montant vers l'Olympe

History of Cupid and Psyche Geschichte Amors und der Psyche Histoire de l'Amour et de Psyché



Rom, Villa Farnesina Plafond: Fresko

Psyche received into the Olympus

Psyche wird in den Kreis der Götter aufgenommen

1516—1517

Psyché amenée dans l'Olympe

History of Cupid and Psyche   Geschichte Amors und der Psyche   Histoire de l'Amour et de Psyché



Rom, Villa Farnesina   Plafond: Fresko

Die Vermählung Amors und Psyche
1516—1517

The Nuptials of Cupid and Psyche   Les noces de l'Amour et de Psyché



*Rom, Vatikan

Wandteppich

Der wunderbare Fischzug

The miraculous Draught of Fishes

1515—1516

La pêche miraculeuse

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Wandteppich

Die Uebergabe der Schlüssel an Petrus

The Delivering of the Keys to St. Peter — 1515—1516 — La vocation de St-Pierre

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Wandteppich

Die Heilung des Lahmen

The Healing of the Lame — 1515—1516 — La guérison du boiteux

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Wandteppich

Der Tod des Ananias
1515—1516

The Death of Ananias — La mort d'Ananie

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Wandteppich

Die Steinigung des Stephanus

The Lapidation of St. Stephen 1515—1516 Le martyre de St-Étienne



* Rom, Vatikan — Wandteppich

Paulus im Gefängnis zu Philippi

St. Paul prisoner 1515—1516 St-Paul en prison

Nach Aufnahmen von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan — Wandteppich

Die Bekehrung des Paulus

The Conversion of St. Paul — 1515—1516 — La conversion de St-Paul

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*London, Victoria und Albert-Museum

Karton

Die Erblindung des Zauberers Elymas

Elymas struck with Blindness

1515—1516

Elymas frappé de cécité

Nach einer Aufnahme von Braun, Clement & Cie., Dornach (Elsass)



Rom, Vatikan — Wandteppich

Das Opfer in Lystra (Paulus und Barnabas)

1515—1516

The Sacrifice at Lystra — Le sacrifice de Lystra

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom, Vatikan | Wandteppich

Die Predigt des Paulus in Athen

The Sermon of St. Paul at Athens | 1515—1516 | La prédication de St-Paul à Athènes

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Gott scheidet Licht und Finsternis
God separating Light and Darkness
Dieu séparant la lumière des ténèbres



Gott scheidet Wasser und Erde
God separating Water and Earth
Dieu séparant la terre de l'eau

Die Loggien nach Aufnahmen von D. Anderson, Rom



Erschaffung der Sonne und des Mondes

The Creation of Sun and Moon La création du soleil et de la lune



The Creation of the Animals Die Schöpfung der Tiere La création des animaux



The Creation of Eve — Die Erschaffung Evas — La création d'Ève



The Fall of Man — Der Sündenfall — Le premier péché



Vertreibung aus dem Paradies
Adam and Eve disparadised
Adam et Ève chassés du paradis



Adam und Eva bei der Arbeit
Adam and Eve labouring
Les travaux d'Adam et d'Ève



The Building of Noah's Ark Die Erbauung der Arche La construction de l'arche



The Deluge Die Sintflut Le déluge



Noah leaving the Ark — Noah verlässt die Arche — La sortie de l'arche



The Sacrifice of Noah — Noahs Opfer — Le sacrifice de Noé



Abraham and Melchisedek Abraham und Melchisedek Abraham et Melchisédech



Gottes Verheissung an Abraham
God's Promise to Abraham La promesse de Dieu à Abraham



Abraham and the Angels Abraham und die Engel Abraham et les anges



Loth's Flight Loths Flucht La fuite de Loth



God appearing to Isaac Gott erscheint Isaak Dieu apparaît à Isaac



Isaak und Rebekka von Abimelech belauscht
Isaac and Rebecca spied by Abimelech Isaac et Rébecca épiés par Abimelech



Isaac blessing Jacob — Isaak segnet Jakob — Isaac bénissant Jacob



Isaac and Esau — Isaak und Esau — Isaac et Esaü



The Ladder of Jacob — Die Jakobsleiter — L'échelle de Jacob



Jacob and Rachel — Jakob und Rahel — Jacob et Rachel



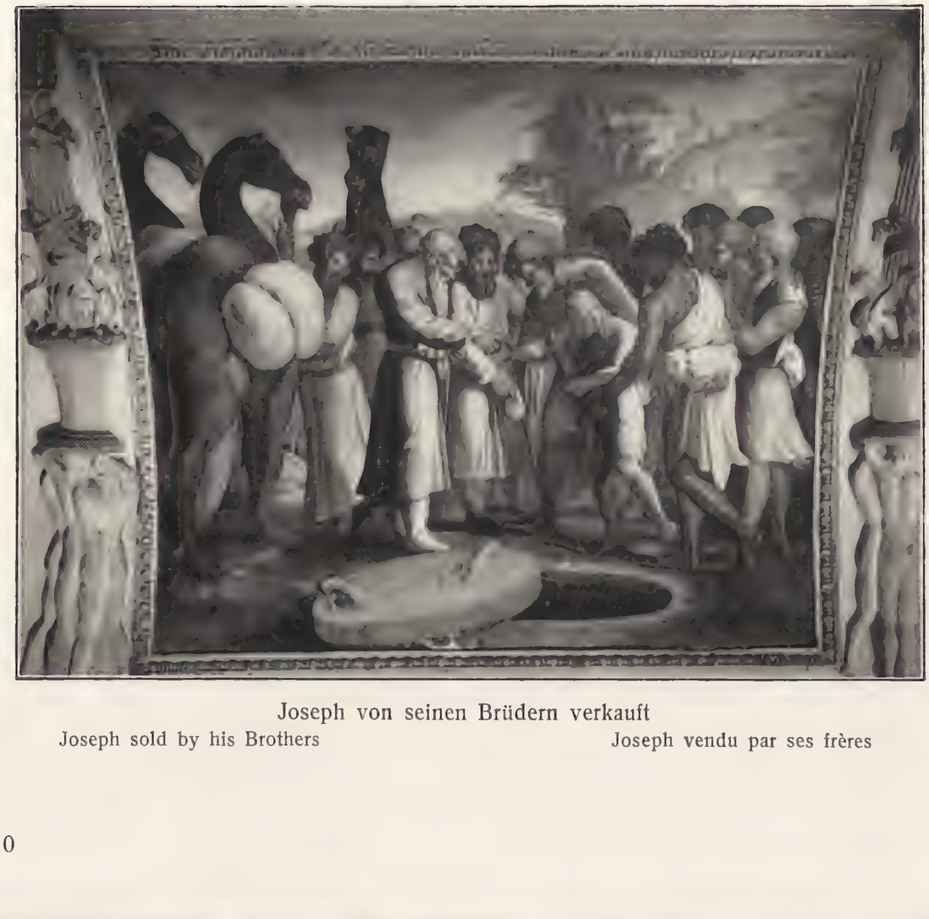
Jakob wirbt um Rahel
Jacob seeking Rachel in Marriage Jacob demandant la main de Rachel



The Flight of Jacob Jakobs Flucht La fuite de Jacob



The Dream of Joseph — Josephs Traum — Le songe de Joseph



Joseph von seinen Brüdern verkauft
Joseph sold by his Brothers — Joseph vendu par ses frères



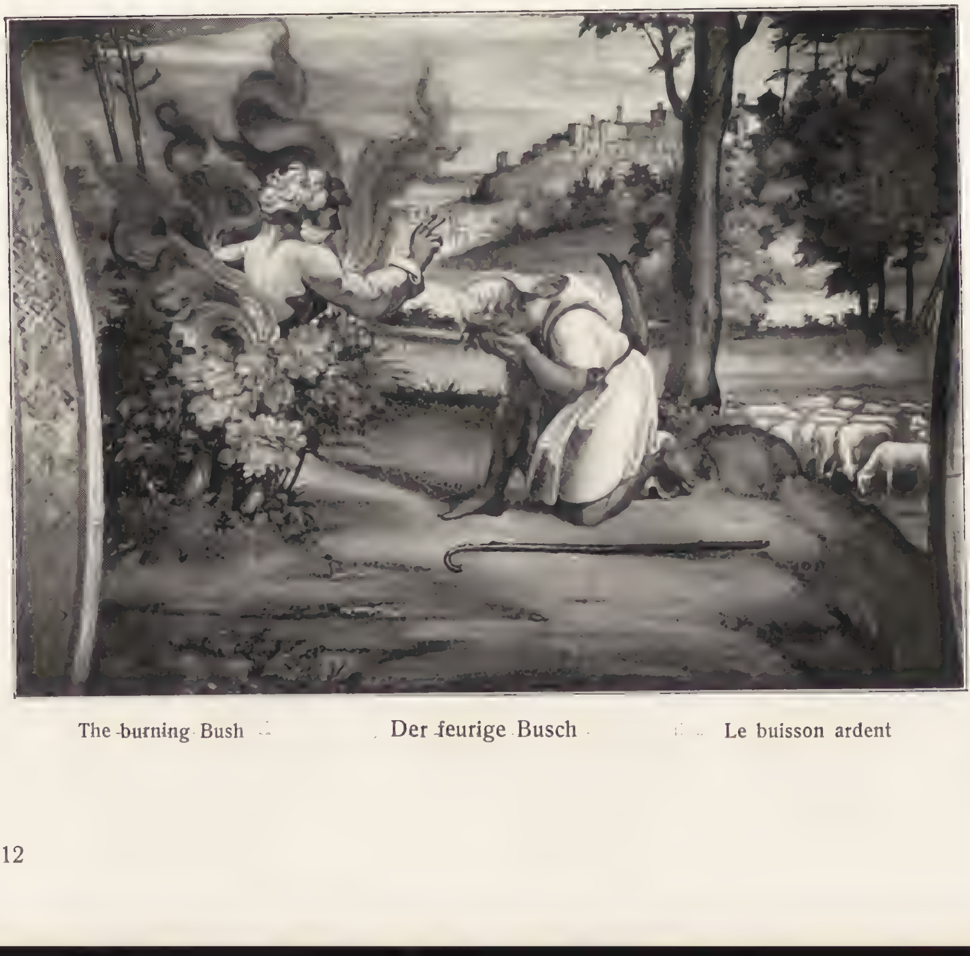
Joseph und die Frau des Potiphar
Joseph and the Wife of Potiphar Joseph et la femme de Putiphar



The Dream of Pharaoh Pharaos Traum Le songe de Pharaon



The Salvation of Moses · Die Rettung des Moses · Moïse sauvé des eaux



The burning Bush · Der feurige Busch · Le buisson ardent



Der Durchgang durch das Rote Meer
The Passage through the Red Sea Le passage de la mer rouge



Moses schlägt Wasser aus dem Felsen
Moses striking Water from the Rock Moïse faisant jaillir l'eau du rocher



Moses empfängt die Gesetzestafeln
Moses receiving the Tables of Laws
Moïse recevant les tables de la loi



The golden Calf Das goldene Kalb Le veau d'or



The Column of Fume Die Rauchsäule La colonne de fumée



Moses bringt die Gesetzestafeln
Moses bringing the Tables of Laws Moïse rapportant les tables de la loi



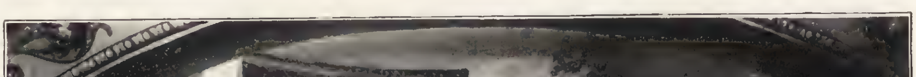
Der Durchgang durch den Jordan
The Passage through the Jordan
Le passage du Jourdain



The Fall of Jericho
Der Fall Jerichos
La chute de Jéricho



Joshua staying the Sun Josua heisst die Sonne still stehen Josué arrêtant le soleil



The Sharing of the Land Die Teilung des Landes Le partage du pays



David anointed by Samuel — David von Samuel gesalbt — David sacré par Samuel



David and Goliath — David und Goliath — David et Goliath



The Triumph of David — Der Triumph Davids — Le triomphe de David



David and Bathseba — David und Bathseba — David et Bethsabée



The Consecration of Solomon — Die Weihe Salomos — Le sacre de Salomon



The Judgment of Solomon — Salomos Urteil — Le jugement de Salomon



The Queen of Shebah — Die Königin von Saba — La reine de Saba



The Building of the Temple — Der Tempelbau — La construction du temple



The Adoration of the Shepherds Die Anbetung der Hirten L'adoration des bergers



The Adoration of the Magi Die Anbetung der Könige L'adoration des rois



The Baptism of Christ — Die Taufe Christi — Le baptême du Christ



The Last Supper — Das Abendmahl — La sainte Cène



*Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 3,06, B. 2,30

Die Kreuztragung
(Lo Spasimo di Sicilia)

Christ bearing the Cross — Um 1517 — Le portement de la croix

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Florenz, Palazzo Pitti

Auf Holz, H. 1,55, B. 1,19

Papst Leo X. und die Kardinäle Ludovico de Rossi (rechts) und Giulio de' Medici (links)

The Pope Leo X. and the Cardinals Ludovico de Rossi and Giulio de' Medici

Um 1517—1519

Le pape Léon X et les cardinaux Ludovico de Rossi et Giulio de' Medici

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Rom, Palazzo Doria — Auf Leinwand, H. 0,76, B. 1,07

Doppelbildnis der Staatsmänner Navagero (links) und Beazzano (rechts)

Portrait of Navagero and Beazzano — 1516 — Portrait de Navagero et Beazzano

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,38, B. 1,22

Die heilige Margareta

St. Margaret — Um 1518 — Ste-Marguerite

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 2,68, B. 1,60

Der heilige Michael den Teufel niederwerfend

St. Michael throwing the Devil — 1518 — St-Michel terrassant le démon

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,03, B. 0,84

Die Madonna mit der Rose

The Virgin with the Rose — Um 1518 — La Vierge à la rose

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Paris, Louvre

Auf Holz, H. 0,38, B. 0,32

Die sogenannte Kleine heilige Familie

The small Holy Family — Um 1518 — La petite sainte famille

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 2,07, B. 1,40

Die Grosse heilige Familie

(Die heilige Familie Franz I.)

The great Holy Family — 1518 — La grande sainte famille de François I.

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 1,44, B. 1,10

Die heilige Familie unter der Eiche

The Holy Family under the Oak-tree   Um 1518   La sainte famille sous le chêne

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,20 B. 0,95

Johanna von Aragonien, Gemahlin des Fürsten Ascanio Colonna, Connétable des Königreichs Neapel

Jane of Aragon — Um 1518 — Jeanne d'Aragon

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 0,78, B. 0,61

Bildnis eines Kardinals

Portrait of a Cardinal

Um 1518

Portrait d'un cardinal

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Rom, Vatikan

Auf Holz, H. 4,05, B. 2,78

Die Verklärung Christi

1517—1522

The Transfiguration

La Transfiguration

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

ANHANG

ZWEIFELHAFTE UND RAFFAEL MIT UNRECHT ZUGESCHRIEBENE GEMÄLDE



*München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,30, B. 0,40

Die Taufe Christi

The Baptism of Christ — Le baptême du Christ



*München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,30, B. 0,40

Die Auferstehung Christi

The Resurrection — La résurrection

Nach Aufnahmen von Franz Hanfstaengl, München



* Paris, Louvre — Auf Holz, H. 0,39, B. 0,29

Apollo und Marsyas

Apollo and Marsyas — Apollon et Marsyas

Perugino



*Florenz, Uffizien — Auf Holz, H. 0,63, B. 0,48

Weibliches Bildnis

Portrait of a Lady — Portrait d'une femme

Nach einer Aufnahme von Giacomo Brogi, Florenz



*Budapest, Museum der bildenden Künste — Auf Holz, H. 0,554, B. 0,39

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Northbrook, Earl of Northbrook

Madonna mit dem Kinde

The Virgin and Child — La Vierge avec l'enfant

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,35, B. 1,42

Johannes in der Wüste

St. John the Baptist in the Desert — St-Jean-Baptiste dans le désert

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Paris, Baron Alphons von Rothschild — Auf Holz

Der Violinspieler

The Violin-player — 1518 — Le violiniste

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 0,99, B. 0,83

Bildnisse zweier Männer

Portraits of two Men — Portraits de deux hommes

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Hannover, Kestner-Museum

Auf Holz, H. 0,75, B. 0,52

Weibliches Bildnis

Portrait of a Lady

Portrait d'une femme

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



* Parma, Galerie

Christus in der Himmelsglorie

Christ in the Glory — Le Christ dans la gloire

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Neapel, Museum

Madonna del divino amore

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Erläuterungen

(Die Sterne neben dem Aufbewahrungsort der Gemälde verweisen auf diese Erläuterungen)

S. 1. Unter dem Namen „Madonna der Sammlung Solly“ bekannt, mit der das Bild 1821 in den Besitz des Berliner Museums überging.

S. 2. Der heilige Sebastian in Bergamo ist zuerst von Lermolieff-Morelli, Kunstkritische Studien über italienische Malerei III, S. 244 (Leipzig 1893), als ein Werk des jungen Raffael erklärt worden, während es der „Cicerone“ nach dem Vorgange Mündlers eher dem Giovanni di Pietro, genannt lo Spagna, zuschreiben möchte. Morelli haben sich Springer, C. v. Lützow und Berenson angeschlossen.

S. 3. Die Bedeutung des Bildes „Der Traum des Ritters“ hat noch keine völlig überzeugende Erklärung gefunden. Nach Springer, Raffael und Michelangelo I³, S. 210, ist die Darstellung „offenbar von einem Humanisten inspiriert worden“. Vielleicht haben diesem unter den weiblichen Gestalten Minerva und Venus vorgeschwebt, und zwischen diesen hätte der Jüngling für seinen künftigen Lebensweg zu wählen. Eine ausgeführte Zeichnung zu diesem Bilde von Raffael befindet sich ebenfalls in der Nationalgalerie in London. — Das Vorbild zu den drei Grazien hat Raffael wahrscheinlich einer antiken Gemme entlehnt.

S. 4. Von Lermolieff-Morelli, Kunstkritische Studien III, S. 242, für ein Werk des jungen Raffael erklärt. Ihm stimmt W. v. Seidlitz (Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, S. 115) bei. Das Bild ist nach Morelli zugleich mit dem „Traum des Ritters“ und den „Drei Grazien“ von Urbino in die Galerie Borghese in Rom gekommen und dort geblieben, während die beiden andern Bilder nach auswärts verkauft wurden.

S. 5. Für die Eremitage im Jahre 1886 mit den übrigen Bildern des Museums Galitzin in Moskau erworben. Nach den geschichtlichen Nachrichten, die im Katalog der Eremitage (3. Aufl. von 1891) über das Bild zusammengestellt worden sind, hat es sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in der Kirche des Dominikanerklosters in San Gimignano in Toskana befunden, wohin es nach einer 1695 in Florenz veröffentlichten Chronik als ein Geschenk des Dominikaners Bartolommeo Bartoli, Beichtvaters des Papstes Alexander VI., gekommen ist, und zwar wurde es damals schon als ein Werk Raffaels von Urbino bezeichnet. Während der französischen Invasion in Italien wurde das Bild aus dem Kloster entfernt, ging dann durch mehrere Hände und kam zu Anfang des 19. Jahrhunderts in den Besitz des Fürsten A. M. Galitzin in Rom, von dem es sein Sohn Fürst Theodor Galitzin erbte. Nach des letzteren 1862 in Rom erfolgtem Tode kam es in das Museum Galitzin in Moskau.

S. 6. Für eine Kapelle in San Domenico in Città di Castello gemalt, die der Familie Gavari gehörte. Nach 1693 wurde es verkauft und kam auf verschiedenen Umwegen nach England, wo es im 19. Jahrhundert von Lord Dudley erworben wurde. Aus dessen Besitz kam es an Mr. Mond in London (jetzt im Besitz seiner Witwe).

S. 7. Nach dem früheren Besitzer des Bildes, dem Marchese Diotalevi in Rimini, „Madonna della Casa Diotalevi“ genannt. Morelli (a. a. O. III, S. 257) weist das Bild einer etwas späteren Zeit zu, „kurze Zeit vor der Madonna di Casa Tempi entstanden“ (S. 17).

S. 9. Wie aus Urkunden hervorgeht (zitiert bei Crowe und Cavalcaselle, Raffael, deutsche Ausgabe I, S. 134), gehörte das Bild ursprünglich dem Alfano di Diamante, dem Oheim von Raffaels Freund Domenico di Paris Alfani, aus dessen Besitz es an die Familie der Grafen Staffa in Perugia kam. Nach deren Aussterben gelangte es an die Seitenlinie der Grafen Conestabile della Staffa. Von ihnen kaufte es Kaiser Alexander II. von Rußland im Jahre 1870 für 310 000 Franken, um es seiner Gemahlin Maria Alexandrowna zum Geschenk zu machen, die es im Winterpalais aufbewahrte. Nach ihrem Tode (1880) kam es durch testamentarische Verfügung in die Eremitage. Das Bild war ursprünglich auf Holz gemalt, und zwar auf eine Tafel, aus der auch der Rahmen geschnitzt war. Da sich im oberen Teil des Bildes ein Riß gebildet hatte, der das Bild zu gefährden drohte, wurde es in Petersburg von Holz auf Leinwand übertragen.

S. 10 u. 11. Für die Kapelle der Familie Oddi in San Francesco in Perugia gemalt. Im April 1797 wurde das Bild von dort von den Franzosen nach Paris entführt und hier von Holz, worauf es ursprünglich gemalt war, auf Leinwand übertragen. Die Bilder auf S. 11, die aneinander gereiht zu denken sind, bildeten die Predella (Altarstaffel) des Hauptgemäldes. Sie sind jetzt von diesem getrennt und in der Pinakothek des Vatikans besonders aufgestellt.

S. 12. Da beide Bilder in den Maßen ziemlich genau übereinstimmen, hat man geglaubt, daß sie als Gegenstücke gemalt seien, und zwar für den Herzog Guidobaldo von Urbino. Das ist aber keineswegs erwiesen und wird auch dadurch zweifelhaft, daß sie in der Technik voneinander verschieden sind. Sowohl Springer (a. a. O. I, S. 116) als Morelli (a. a. O. III, S. 238) sprachen sich dafür aus, daß der heilige Michael um mehrere Jahre früher als der heilige Georg entstanden ist. Morelli nimmt die Zeit 1499—1500 an. Der heilige Michael ist aus der Sammlung Mazarin ins Louvre gekommen, während sich der heilige Georg bereits in der Sammlung Franz I. befunden hat.

S. 13. Das unter dem Namen „Lo Sposalizio“ bekannte Bild ist für die Kirche San Francesco in Città di Castello gemalt, in der es bis 28. Juni 1798 blieb. An diesem Tage mußte es die städtische Behörde dem General Giuseppe Lecchi ausliefern, der damals eine in der Stadt stehende französische Brigade befehligte. Dieser verkaufte es 1801 an Giacomo Sannazaro in Mailand, von dem es 1804 das Hospital erbte. Auf Befehl des Vizekönigs vom 8. März 1806 wurde es für 53 000 Franken für den Staat angekauft. — An dem Architrav des Tempels im Hintergrunde steht über dem mittleren Bogen der Halle: RAPHAEL VRBINAS. In den Zwickeln des Bogens darunter die Jahreszahl: MDIIII.

S. 14. Da Vasari ausdrücklich bezeugt, daß Raffael das Ehepaar Doni gemalt hat, und diese Bildnisse um 1826 an Großherzog Leopold II. von Toskana von den Nachkommen der Doni für 2500 Zechinen (etwa 28 000 Lire) verkauft worden sind, wäre an der Identität der Dargestellten nicht zu zweifeln, wenn nicht Robert Davidsohn aus den florentinischen Archiven die urkundlichen Beweise veröffentlicht hätte, daß Maddalena Doni am 10. Februar 1489 geboren und in der zweiten Hälfte des Jahres 1540 „zirka 50 Jahre alt“ gestorben ist. Demnach wäre sie in den Jahren 1504 oder 1505, in denen die Entstehungszeit ihres Bildnisses gewöhnlich angesetzt wird, etwa 15 oder 16 Jahre alt gewesen, und damit stimmt ihre Erscheinung auf dem Bilde nicht. Eher sei die Annahme berechtigt, daß Raffael das Bildnis der Maddalena Doni erst zu Ende des Jahres 1515 gemalt habe, als er im Gefolge Leos X. noch einmal in Florenz erschien. Davidsohn neigt der Ansicht zu, daß auch das Bildnis Angelos, der im Jahre 1515 39 Jahre alt war, um dieselbe Zeit gemalt worden sei. Indessen sind zwischen beiden Bildnissen gewisse Stilunterschiede unverkennbar, so daß es wahrscheinlicher ist, daß das Bildnis Angelos früher entstanden ist. Davidsohn macht übrigens darauf aufmerksam, daß sich die Verhandlungen mit der Marquise de Villeneuve in Avignon, der Erbin der Doni, wegen Ankaufs der Bilder für die Großherzogliche Galerie drei Jahre lang (1823—1826) hingezogen haben, weil starke Zweifel geltend gemacht worden waren, ob die zum Verkauf angebotenen Bilder wirklich die von Raffael gemalten seien. S. Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, S. 211—216 u. 451—452.

S. 15. Unter dem Namen „Madonna del Duca di Terranuova“ bekannt, da sich das Bild lange im Besitze dieser Familie in Genua, später in Neapel befunden hat. In Neapel wurde es 1854 für das Berliner Museum angekauft.

S. 16. Nach Gotti, Le Gallerie e i Musei di Firenze, p. 181, gehörte das Bild dem Maler Carlo Dolce. Der Großherzog Ferdinand III. von Toskana kaufte es für 300 Zechinen (3306 Franken) und gewann es so lieb, daß er sich niemals von ihm trennen wollte und es selbst auf seinen Reisen mitnahm. Danach hat es den Namen „Madonna del Granduca“ oder „Madonna del viaggio“ (Reise-Madonna) erhalten. Nach einer andern, weniger glaubwürdigen Ueberlieferung soll eine arme Frau das Bild zu Ende des 18. Jahrhunderts für 60 Livres an einen Buchhändler verkauft haben, von dem es Puccini, der Direktor der Galerie des Großherzogs, für 571 Taler 5 Livres erwarb.

S. 17. Von König Ludwig I. von Bayern 1829 für 16000 Skudi gekauft. Das Bild trägt seinen Namen von der Casa Tempi in Florenz, in der es sich noch im Jahre 1677 befand.

S. 18. Ursprünglich auf Holz gemalt und erst in neuerer Zeit auf Leinwand übertragen. Das Bild ist aus der Sammlung Seignelay in die Galerie Orleans gekommen und wurde bei deren Verkauf von dem Lord of Bridgewater für 3000 Pfund Sterling erworben. Eine gute alte Kopie befindet sich in der Nationalgalerie in London.

S. 19. „Die Kleine Madonna“ in Panshanger, so zum Unterschiede von einer zweiten dort befindlichen genannt (S. 36), wurde von Lord Cowper in Florenz erworben. — „Die heilige Familie mit dem Lamm“ wurde im Escurial gefunden. Am oberen Rande des Kleides der Madonna steht in goldenen Buchstaben die Inschrift: RAPHAEL VRBINAS MDVII.

S. 20 u. 21. Vgl. die Einleitung S. XIV. Oben Gott-Vater zwischen anbetenden Engeln. Links von der Madonna und dem Kinde, dem der kleine Johannes seine Verehrung bezeigt, die heilige Katharina und Petrus, rechts die heilige Dorothea und Paulus. Zu dem Bilde gehörte ein fünfteilige Predella, auf der Christus auf dem Oelberg, die Kreuztragung, die Beweinung Christi und die beiden Heiligen Franziskus und Antonius dargestellt waren. Die einzelnen Teile der Predella sind jetzt zerstreut. Der Oelberg befindet sich bei Baroneß Burdett-Coutts, die Kreuztragung (auf S. 20 unten wiedergegeben) bei Lord Windsor, die Beweinung bei Mrs. Gardner in Boston, die beiden Heiligen in der Galerie des Dulwich-College. — Nachdem die Nonnen von Sant' Antonio im Jahre 1677 die Erlaubnis erhalten hatten, das Bild zu veräußern, „um ihre Schulden zu bezahlen und weil die Oberfläche an einigen Stellen abgeblättert wäre,“ verkauften sie es für 2000 Skudi an Antonio Bigazzini in Perugia, aus dessen Besitz es bald in den der Familie Colonna in Rom kam, weshalb es den Namen des „Raffael Colonna“ erhalten hat. Von der Familie Colonna erwarb es 1802 Franz I., der König beider Sizilien, und bewahrte es in seinem Schlosse in Neapel auf. Nach dem Sturz der Bourbonen wurde es ins Ausland gebracht und verschiedentlich zum Kauf angeboten. Eine Zeitlang war es in der Nationalgalerie in London ausgestellt. 1896 befand es sich bei Herrn Charles Sedelmeyer in Paris (vgl. The third hundred Paintings of old Masters belonging to the Sedelmeyer Gallery, Paris 1896, p. 94—99). Mr. Pierpont Morgan kaufte das Bild im Jahre 1901. S. die Einleitung S. XIV.

S. 22. Die Madonna Ansidei (s. die Einleitung S. XIV) wurde im Jahre 1764, bis wo sie an ihrem ursprünglichen Orte geblieben war, durch Gavin Hamilton für Lord Robert Spencer gekauft, der sie später an seinen Bruder, den Herzog von Marlborough, weitergab. Aus der Galerie in Blenheim wurde das Bild 1885 für die Nationalgalerie erworben. Ueber dem Kopf der Madonna steht an dem Fries des Thrones die Inschrift: SALVE MATER CHRISTI. (Sei gegrüßt, o Mutter Christi.) Am Saume des Mantels der Madonna steht eine Jahreszahl, die Passavant und Waagen MDV gelesen haben, während Crowe und Cavalcaselle behaupten, daß sie MDVI zu lesen ist. Nach G. Scharfs Prüfung soll jedoch MDVII das richtige sein.

S. 23. Da die Frau auf dem Bilde links anscheinend guter Hoffnung ist und ihr Name bisher nicht ermittelt werden konnte, hat das Bild den Namen „La donna gravida“ (Die

schwangere Frau) erhalten. Von Crowe und Cavalcaselle (II, S. 474) Raffael abgesprochen („der Stil gleicht am meisten dem des Ridolfo Ghirlandajo"), von allen übrigen Autoritäten jedoch als ein echtes Werk des Meisters anerkannt. — Das Bild eines Greises in Petersburg war ursprünglich auf Holz gemalt und wurde 1869 auf Leinwand übertragen. Die frühere Annahme, daß es den neapolitanischen Dichter Giacomo Sannazaro darstellt, ist nicht haltbar, da es mit den authentischen Bildnissen des Dichters nicht übereinstimmt. Es wurde im Jahre 1850 für 16000 Gulden aus der Sammlung des Königs Wilhelm II. der Niederlande für die Eremitage erworben. Da das Bild durch Reinigung und Restaurationen stark gelitten hat und über seine Herkunft nichts bekannt ist, läßt sich die Urheberschaft Raffaels nicht mit Sicherheit feststellen.

S. 24. Wahrscheinlich eines der Bilder, die Raffael nach der Angabe Vasaris für den Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt hat. Es befand sich im Besitze des Bruders Ludwigs XIV., später in der Galerie Orleans, woher es seinen Beinamen erhalten hat. 1798 wurde es für 500 Pfund Sterling an einen Herrn Hibbert verkauft, ging dann durch verschiedene Hände und kam zuletzt für 24000 Franken in die Galerie Delessert, bei deren Versteigerung 1869 es der Herzog von Aumale für 150000 Franken erwarb, wodurch es wieder an die Familie Orleans zurückkam. Es ist eines der wenigen Bilder Raffaels, die sich durch vortreffliche Erhaltung auszeichnen.

S. 25. Auf dem Halssaume des Kleides der Madonna ist eine Reihe von Schriftzeichen angebracht, in deren Mitte steht: M.D.V.◎.I. Man kann die Jahreszahl demnach 1505 oder 1506 lesen, je nachdem man das letzte Zeichen zu den übrigen anscheinend bedeutungslosen Schriftzeichen oder als Zahlzeichen rechnet. Für Taddeo Taddei in Florenz gemalt, bei dessen Erben es Vasari sah. Von ihnen kaufte Erzherzog Ferdinand Karl von Oesterreich das Bild, das bis 1663 im Schlosse von Innsbruck, dann im Schloß Ambras aufbewahrt wurde, bis es 1773 in die Kaiserliche Sammlung nach Wien kam. Ebenfalls vortrefflich erhalten.

S. 26. Nach Vasari als Hochzeitsgeschenk für Raffaels Freund Lorenzo Nasi gemalt. Als der Palast Nasi 1547 infolge eines Erdbebens zusammenstürzte, wurde das Bild in viele Stücke zerschlagen, die aber geschickt zusammengesetzt worden sind. Natürlich hat das Bild sehr gelitten. Im Hintergrunde Florenz mit der Domkuppel.

S. 27. Am Saum des Brusttuchs der Maria bezeichnet: RAPHAEL VRBINAS. Nach Vasari für Domenico Canigiani, einen florentinischen Patrizier, gemalt, kam das Bild später in den Besitz der Medici (von 1589—1634 im Inventar der Uffizien aufgeführt) und gelangte nachmals bei der Vermählung des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz mit Maria Luisia von Medici, der Tochter des Großherzogs Cosimo III., als Brautgeschenk nach Düsseldorf. Nach den Angaben des amtlichen Katalogs der Alten Pinakothek in München war das Bild „ursprünglich höher und schloß oben mit einer Glorie von Engelgruppen ab; doch wurde diese schon in Düsseldorf, weil stark beschädigt, übermalt". Zu Anfang des 19. Jahrhunderts wurde der obere Teil in München ganz entfernt. Auch die übrigen Teile sind stark übermalt gewesen. In neuerer Zeit wurde das Bild jedoch in verständiger Weise restauriert, so daß sein ursprünglicher Charakter besser erkennbar geworden ist.

S. 28. Die Madonna mit der Nelke ist in mehreren Exemplaren vorhanden, von denen nach Crowe und Cavalcaselle (I, S. 272) das beim Grafen Spada in Lucca das beste ist. Nach der Meinung dieser Autoren hat Raffael auch zu diesem nur den Entwurf geliefert und die Ausführung Schülern überlassen, was in seiner florentinischen Zeit noch selten geschah, in der späteren römischen aber häufiger vorkam. Ein Exemplar beim Earl of Pembroke ist deshalb merkwürdig, weil es am Brustsaum des Gewandes der Madonna außer dem Namen Raffaels die Jahreszahl 1507 trägt. Ein andres Exemplar befindet sich in der Sammlung Speck-Sternburg in Lützschena bei Leipzig. — Die „Madonna mit dem bartlosen Joseph" war ursprünglich auf Holz gemalt und ist erst 1827 auf Leinwand übertragen worden. Das Bild läßt sich nur bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zurückverfolgen, wo es sich in der Galerie des Herzogs von Angoulême in

Paris befand. 1653 wurde es an einen Herrn Barroy verkauft, der es später dem Baron v. Crozat überließ, mit dessen berühmter Sammlung es 1771 nach Petersburg kam.

S. 29. Die heilige Familie unter der Palme war ursprünglich auf Holz gemalt, von dem es auf Leinwand übertragen worden ist. 1680 wurde das Bild von der Gräfin de Chiverni an die Marquise d'Aumont verkauft. Später kam es in die Galerie Orleans, bei deren Verkauf 1792 es für 1200 Pfund Sterling in den Besitz des Earl of Bridgewater gelangte. — Den heiligen Georg hat Raffael für den Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt, der ihm den Auftrag dazu 1506 während eines Besuchs Raffaels in Urbino erteilt hatte. Das Bild war als Geschenk für den König Heinrich VII. von England bestimmt, zum Dank dafür, daß er den Herzog zum Ritter des Hosenbandordens ernannt hatte. Deshalb trägt der heilige Georg, der Schutzpatron des Ordens, auf dem Bilde Raffaels unter dem Knie das blaue Band dieses Ordens mit dem Anfang der Devise HONY in Goldbuchstaben. Die Inschrift auf dem Geschirr des Pferdes RAPHELLOV ist erst später hinzugefügt worden. Da der Graf Castiglione, der mit der Ueberbringung des Bildes nach England beauftragt war, am 10. Juli 1506 Urbino verließ, muß es vor diesem Zeitpunkt vollendet worden sein. Seit 1627 befand sich das Bild im Besitz des Earl of Pembroke, der es 1639 dem König Karl I. überließ. Im Jahre 1649 wurde es mit dessen Sammlung versteigert, erzielte aber nur 150 Pfund Sterling. Es kam dann nach Frankreich und später in den Besitz des Barons v. Crozat, dessen Sammlung 1771 nach Petersburg verkauft wurde.

S. 30. S. die Einleitung S. XIV. Der obere Teil, in dem Gott-Vater dargestellt war, ist zerstört. Links von Christus sitzt der heilige Benedikt, dann der heilige Plazidus und zuletzt der heilige Maurus, rechts der heilige Romuald, Benedikt der Märtyrer und Johannes der Märtyrer. Unter jedem Heiligen ist der Name verzeichnet. Das von Raffael unvollendet hinterlassene Fresko wurde 1521 von seinem Lehrmeister Pietro Perugino beendigt, der zu beiden Seiten eines Madonnenbildes sechs Heilige aus dem Kamaldulenserorden darstellte, dem das Kloster San Severo gehörte. Abgesehen von den Abbröckelungen hat das Fresko auch durch spätere Restaurationen schwer gelitten.

S. 31 u. 32. S. die Einleitung S. XIX. Das Hauptbild trägt auf der obersten Stufe links die Inschrift: RAPHAEL VRBINAS MDVII. Das Bild blieb bis 1787 an seinem Bestimmungsort. Zehn Jahre später wurde es von den Franzosen nach Paris entführt, 1815 aber nach Rom in den Vatikan gebracht. Wie das Hauptbild später in den Besitz der Borghese gekommen, ist unbekannt. Im Vatikan blieb die monochrom gemalte Predella zurück (S. 32). Die allegorischen Figuren sind auf grünem, die Genien auf bräunlichem Grunde gemalt. Zu dem Gemälde gehörte auch eine bogenförmige Bekrönung, in der Gott-Vater, von Engeln umgeben, dargestellt ist. Dieser von einem Schüler Raffaels ausgeführte Teil blieb in Perugia zurück (jetzt in der dortigen Pinakothek).

S. 33. Am unteren Saume des Mantels der Madonna, über ihrem Fuß, bezeichnet: RAPHAELLO. VRB. M.D.VII. Nach einer Ueberlieferung soll das Bild von einem Edelmann aus Siena, Filippo Sergardi, bestellt worden sein, von dem es König Franz I. von Frankreich kaufte. Vasari erzählt, daß der Mantel der Madonna von Ridolfo Ghirlandajo vollendet worden sei. Raffael scheint demnach das Bild bei seiner Abreise nach Rom unfertig hinterlassen zu haben. Wo und wann das Bild den Namen „Die schöne Gärtnerin" erhalten hat, ist unbekannt.

S. 35. Das Bild, das sich lange Zeit im Besitze der Familie Colonna in Rom befunden hat, ist unvollendet geblieben, woraus sich die helle Färbung und die flache Modellierung erklärt. Nach Crowe und Cavalcaselle (I, S. 279) rühren nur die Komposition und die Zeichnung von Raffael her; die Ausführung hätte Domenico Alfani. ein Gehilfe in Raffaels Werkstatt in Perugia, begonnen, aber nicht zu Ende gebracht.

S. 36. Die „Große Madonna" des Lord Cowper, so zum Unterschiede von einer andern, etwas kleineren in demselben Besitz (S. 19) genannt, ist auch unter dem Namen „Madonna Niccolini" bekannt, weil sie früher der Familie Niccolini in Florenz gehört hat, von der sie der Earl of Cowper gekauft hat. Am Halssaume des Kleides der Madonna

steht die Inschrift: MD . . . VIII. R. V. PIN. — Die Madonna in der Nationalgalerie in London ist auch unter dem Namen „Madonna Garvagh" bekannt. Sie wurde 1865 von der Lady Garvagh für die Nationalgalerie angekauft, nachdem sie sich vorher in der Sammlung Aldobrandini in Rom befunden. Da die Landschaft, auf die man durch die beiden Fenster blickt, den Charakter der römischen Tiberlandschaft trägt, muß das Bild in Rom gemalt worden sein, vielleicht als eines der ersten der dort entstandenen Staffeleibilder.

S. 37. Die Madonna links (jetzt im Besitze von Miß Mackintosh in London) ist von Holz auf Leinwand übertragen worden. Sie stammt aus der Galerie Orleans und wurde 1856 bei der Versteigerung der Sammlung des Dichters Rogers von Herrn R. J. Mackintosh erworben. — Von M. Friedländer, der das Bild auf der Winterausstellung der Royal Academy von 1902 in London sah (Repertorium für Kunstwissenschaft XXV, S. 143), „etwa 1504" angesetzt. Wir glauben jedoch, daß die Datierung von Crowe und Cavalcaselle, die es in die erste römische Zeit setzen, richtiger ist. — Die Madonna Esterhazy ist noch in Florenz begonnen und in unfertigem Zustande von Raffael nach Rom mitgenommen worden, wo die römische Landschaft hinzugefügt wurde. Ganz ist sie auch in Rom nicht vollendet worden; die beiden Kinder sind nicht weit über die Untermalung hinausgediehen. Das Bild ist von Papst Klemens X. (1700—1721) der Kaiserin Elisabeth von Deutschland geschenkt worden, die es später dem Grafen Kaunitz gegeben haben soll, von dem es in den Besitz der Familie Esterhazy gelangte.

S. 38. Im Jahre 1837 von Holz auf Leinwand übertragen. Nach einer nicht ganz sicheren Ueberlieferung befand es sich im 16. Jahrhundert in der Kirche des Klosters Monte Oliveto in Nocera im Neapolitanischen, von dem es der Vizekönig von Neapel, Marquis del Caprio, für 1000 Skudi gekauft haben soll, der es später mit nach Spanien nahm. Im 18. Jahrhundert war es im Besitze der herzoglichen Familie Alba in Madrid, von der es seinen Beinamen erhalten hat. Eine Herzogin von Alba soll es noch bei ihren Lebzeiten ihrem Arzte vermacht haben, und als sie 1801 plötzlich starb, wurde der Arzt unter dem Verdacht des Giftmordes verhaftet. Er kam jedoch durch einen mächtigen Gönner frei und verkaufte dann das Bild an den dänischen Gesandten, Grafen Edmund von Burke, von dem es für 4000 Pfund Sterling an den Bankier Coesvelt weiter verkauft wurde. Aus dessen Besitz ging es 1836 für 14 000 Pfund Sterling in die Eremitage in St. Petersburg über.

S. 39—58. Ueber die Fresken in den Stanzen des Vatikans s. die Einleitung S. XX—XXV.

S. 59. Das Bild im Besitze des Herzogs von Westminster (Grosvenor Gallery) ist eines der häufig vorkommenden Exemplare einer Komposition Raffaels, von denen keines den Anspruch auf Originalität erheben kann. Entweder ist das Original verloren gegangen oder Raffael hat nur den Entwurf geliefert oder einen Karton gezeichnet, nach dem seine Schüler die Gemälde ausgeführt haben, die sich einer großen Beliebtheit erfreut haben. Das Exemplar beim Herzog von Westminster (andre in der Eremitage in St. Petersburg, bei der Familie Brocca in Mailand, im Museum der bildenden Künste in Budapest) muß noch in Florenz entstanden sein, da im Hintergrunde rechts das Kloster San Salvi bei Florenz zu sehen ist. — Das Bild im Louvre, auch „Die Jungfrau mit dem Diadem" genannt, zeigt die Umwandlung, die das anmutige Motiv in Raffaels erster römischen Zeit erfahren hat. Crowe und Cavalcaselle (II, S. 107) weisen auf die Staffage der römischen Ruinen im Hintergrunde hin, auf die stehenden Figuren unter dem Bogen und die auf der Stufe liegende Gestalt eines Einsiedlers, die an die Philosophen und den Zyniker in der „Schule von Athen" erinnern und darum eine gleichzeitige Entstehung des Madonnenbildes wahrscheinlich machen. Auch von diesem Bilde gibt es mehrere alte Kopien.

S. 60. Für den Grafen Vincenzo Ercolani in Bologna gemalt. Malvasia (Felsina pittrice I, p. 44) berichtet, daß Raffael dafür 8 Dukaten erhalten habe, die ihm durch einen Wechsel auf Rom ausgezahlt wurden. Als Datum dieses Wechsels gibt Malvasia 1510 an. Darauf gründet sich unsre Datierung des Bildes. Crowe und Cavalcaselle (II, S. 309) glauben

jedoch, daß Malvasia sich wahrscheinlich geirrt hat, da das Bild nach ihrer Meinung viel später, etwa um 1514—1515, gemalt ist. Die Ausführung ist nicht von Raffael selbst, sondern wahrscheinlich von Giulio Romano. Auch Morelli (I, S. 71) neigt der Ansicht zu, daß das Bild erst um 1516 oder 1517 entstanden ist.

S. 61. Von dem Bildnisse des Papstes Julius II. befinden sich in Florenz zwei Exemplare, eines im Palazzo Pitti und eines in den Uffizien. Nach Morelli wäre das letztere das „obwohl durch Uebermalung entstellte“ Original, nach Passavant das erstere, während Crowe und Cavalcaselle (II, S. 82) beide für Schülerkopien erklären, das der Uffizien für eine Arbeit des Francesco Penni, das im Pitti-Palast für eine Arbeit des Giovanni da Udine. Nach diesen Autoren hätte Raffael nur den Karton gezeichnet, der sich jetzt im Palazzo Corsini in Florenz befindet. Er stammt aus dem herzoglichen Palast in Urbino, aus dem auch die beiden Bilder in den Uffizien und im Pitti, die in den Inventaren des Palastes erwähnt werden, nach Florenz gekommen sind. Das Originalporträt Raffaels, wenigstens das Bild, das dafür gehalten wurde, ist von Vasari in der Kirche Sa. Maria del Popolo in Rom gesehen worden. Zu Ende des 16. Jahrhunderts wurde es dem Kaiser Rudolf II. zum Kauf angeboten. Von da ab ist seine Spur verloren.

S. 62. Für den päpstlichen Kämmerer Sigismondo Conti gemalt, der damit seinen Dank an die Madonna abstatten wollte, die ihn nach seiner Meinung vom Tode errettet, der ihn durch ein herabfallendes Meteor oder bei der Belagerung von Foligno bedroht hatte. Darauf bezieht sich die Himmelserscheinung unterhalb der Madonna. Rechts ist der kniende Besteller, hinter ihm der heilige Hieronymus mit dem Löwen, links Johannes der Täufer und der heilige Franz dargestellt. Erst einige Zeit nach dem Tode Contis (1512) kam das Bild in die Kirche Sa. Maria in Araceli in Rom, für die es der Stifter bestimmt hatte und wo es Vasari sah. Durch die Nichte des Stifters, Schwester Anna Conti, wurde es 1565 der Kirche der heiligen Anna in Foligno übergeben, wonach es seinen Beinamen erhalten hat. 1797 wurde es nach Paris entführt, wo es von Holz auf Leinwand übertragen wurde, weil die Tafel zerbrochen und wurmstichig geworden war. Von dort wurde es später nach Italien zurückgebracht, kam aber in den Vatikan.

S. 63. Der Knabe links befand sich ursprünglich mit einem andern über einem Kamin in den Gemächern des Papstes Innocenz VIII. im Vatikan. Die Figur ist dort von der Wand losgelöst worden und in die Hände des Malers Wicar gekommen, der sie der Akademie von San Luca vermachte. Es ist wohl nur die Arbeit eines Schülers, der den linken Putto neben dem Jesaias in San Agostino (S. 63 rechts) treu kopiert hat. — Der Jesaias ist am dritten Pfeiler des Mittelschiffes der Kirche gemalt, und zwar auf Veranlassung des mit Raffael befreundeten apostolischen Protonotars Johann Goritz aus Luxemburg, der nach der Erzählung Vasaris Raffael aufgefordert hätte, sich dabei Michelangelo zum Muster zu nehmen. Raffaels Jesaias zeigt in der Tat die Einwirkung der Gestalten des Jesaias und des Hesekiel von der Decke der Sixtinischen Kapelle, die am 1. November 1512 allgemein sichtbar geworden war. Die Putten halten eine Tafel mit einer griechischen Widmung des Goritz an die heilige Anna, Maria und Christus. Die Schriftrolle in den Händen des Propheten enthält in hebräischer Sprache den Vers Jesaias XXVI, 2.

S. 64. Von der „Madonna mit den Kandelabern“ gibt es zwei Exemplare. Das eine befand sich zu Ende des 18. Jahrhunderts in der Galerie Borghese in Rom, ging von da in den Besitz von Lucian Bonaparte über und kam dann in den Besitz von Marie Luise, Tochter König Karls IV. von Spanien, die es bei ihrer Verheiratung nach Italien mitnahm. Von ihr erbte es ihr Sohn, der Herzog von Lucca, der es 1841 in London verkaufen ließ. Es wurde von Herrn Munro erworben, der, wie Crowe und Cavalcaselle (II, S. 181) mitteilen, den Namen Giulio Romano, den das Bild damals trug, in den Raffaels verwandelte. Im Frühjahr 1878 war das Bild einige Wochen in Paris bei Goupil ausgestellt, wo es der Verfasser sah und von ihm den Eindruck eines von Schülerhand ausgeführten Werkes empfing, dem jedoch unzweifelhaft eine Komposition Raffaels zugrunde lag. Am 1. Juni 1878 wurde das Bild mit dem übrigen Bestande der

Munroschen Sammlung in London versteigert, aber bei einem Angebot von 19500 Guineen von den Erben zurückgenommen. So berichtet J. P. Richter in der „Kunstchronik“ vom 11. Juli 1878 (XIII. Jahrg. Nr. 39). Zu gleicher Zeit wurde bekannt, daß sich ein zweites Exemplar im Besitz des Kunstkenners und Schriftstellers J. C. Robinson befand, der es später der Nationalgalerie in London leihweise überlassen hat. J. P. Richter hat beide Bilder unmittelbar hintereinander geprüft und das Ergebnis seines Vergleichs dahin zusammengefaßt, „daß Raffael eigenhändig einen jetzt verlorenen Karton entwarf und daß die malerische Ausführung der beiden Bilder unter der Leitung des Meisters Schülern anvertraut wurde. Wie Raffael in dem Munroschen Bilde den Kopf der Madonna selbst malte, so scheint seine Pinselführung auch in einzelnen Teilen des Robinsonschen Bildes, insbesondere in der Hand des Christkindes, dessen Modellierung die Fähigkeit eines Giulio Romano weit übertrifft, nicht in Frage zu stehen.“ Crowe und Cavalcaselle vermögen auf dem Munroschen Bilde Raffaels Pinsel nur an der Stirn und den Augen der Madonna zu erkennen; das Exemplar Robinsons halten sie für eine alte Kopie. — Das Exemplar Munros wurde von dessen Neffen, H. A. Munro-Butler-Johnstone, 1882 nach New York gebracht, wo es dem Metropolitan-Museum für 200000 Dollars vergebens zum Kauf angeboten wurde. 1884 nahm es der Besitzer wieder nach London zurück. Dann blieb das Bild lange Zeit verschollen. Wie uns aus New York geschrieben worden ist, hatte das darin seinen Grund, daß Butler-Johnstone sich darauf 10000 Pfund von dem Bankier Bouverie-Pusey geliehen hatte, der es in seinem Hause verschlossen hielt. Da Butler-Johnstone das Kapital nicht zurückzahlen, auch die Zinsen nicht aufbringen konnte, verkaufte es Herr Bouverie-Pusey 1901 an Herrn Henry Walters in Baltimore, in dessen Galerie es sich seit dieser Zeit befindet.

S. 65. Links ist der Erzengel Raphael dargestellt, der den jungen Tobias mit dem Heilung bringenden Fisch der Madonna zuführt, rechts der heilige Hieronymus. Das Bild befand sich bereits im Jahre 1524 in der Kapelle des Giovanni Battista del Duco in San Domenico in Neapel. Es ist möglich, daß es dafür gemalt worden ist. Der Besteller ist jedenfalls ein Mann gewesen, dem sich Raffael gefällig erweisen wollte, da er das Bild selbst ausgeführt hat. Im Jahre 1638 wurde es mit Einwilligung des Dominikaner-Generals von dem Vizekönig von Neapel, Herzog von Medina, aus San Domenico entfernt und 1644 nach Madrid gebracht, wo es 1645 in den Besitz des Königs Philipp IV. kam, der es in den Escurial bringen ließ. 1813 wurde es von den Franzosen nach Paris entführt, wo es von Holz auf Leinwand übertragen wurde, und 1822 wieder zurückgegeben.

S. 66. Ueber die „Madonna unter dem Baldachin“ s. die Einleitung S. XIV und XV. Links vom Throne der Madonna stehen der Apostel Petrus und der heilige Bruno, rechts der heilige Augustinus und der Apostel Jakobus. Nach Vasari war das Bild von der florentinischen Familie Dei für ihre Kapelle in San Spirito bestellt, aber noch nicht fertig geworden, als Raffael Florenz verließ. Er muß es mitgenommen haben, da Vasari weiter berichtet, daß es nach seinem Tode in die Hände des Baldassare Turini kam, der es in der Hauptkirche seines Geburtsortes Pescia aufstellen ließ. Um 1697 kaufte es Ferdinand von Medici, der es 1700 von dem Maler Agostino Cassana nach oben hin etwas vergrößern ließ, weil es als Seitenstück zu einem andern Bilde dienen sollte.

S. 67. Das Bild hat seinen Beinamen von dem Fenster im Hintergrunde erhalten, vor das ein Leinentuch gespannt ist (finestra impannata). Vor der Madonna kniet die heilige Elisabeth, die weibliche Heilige hinter ihr läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen, vielleicht Magdalena, rechts der jugendliche Johannes der Täufer. Für den aus Florenz stammenden Bankier Bindo Altoviti gemalt, der einen Palast am rechten Tiberufer unweit der Engelsbrücke besaß, in der Nähe des Hauses Raffaels, mit dem Altoviti in Verbindung stand. Das Bild ist nach einer Zeichnung Raffaels von Schülern ausgeführt, nach der Meinung von Crowe und Cavalcaselle (II, S. 138) von Giulio Romano und einem geringeren, wahrscheinlich von F. Penni, nach Dollmayr (Raffaels Werkstätte im XVI. Bande des Jahrbuches der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien

1895) bestimmt von Penni allein. Im Jahre 1589 befand sich das Bild in der Tribuna der Uffizien, nachdem es schon einige Zeit vorher in den Besitz des Großherzogs Cosimo von Toskana gekommen war.

S. 68. Im Auftrage des Bankiers Agostino Chigi aus Siena gemalt, der in Sa. Maria della Pace eine eigne Kapelle besaß. Das Fresko nimmt den Raum über und zu beiden Seiten des Bogens ein, der sich über der Kapellennische spannt.

S. 69. S. die Einleitung S. XXXI. Nach Crowe und Cavalcaselle von Giulio Romano ausgeführt, aber von Raffael übergangen. Ueber die Deutung des Bildes auf die Nymphe Galatea vgl. R. Förster, Farnesinastudien (Rostock 1880) und „Noch einmal Raffaels Galatea" im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII (1900) S. 1—11.

S. 70. Das Jünglingsporträt im Louvre wird von Lermolieff-Morelli (I, S. 134) mit Entschiedenheit Raffael abgesprochen und für ein nach 1518 entstandenes Werk des Florentiners Francesco Ubertini, genannt Bacchiacca, erklärt. Ihm pflichtet W. v. Seidlitz (im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII, 1890, S. 114) mit gleicher Bestimmtheit bei. — Tommaso Inghirami war Bibliothekar des Vatikans und von Julius II. zum Titularbischof von Ragusa ernannt worden. Er schielte mit dem rechten Auge, was Raffael mit staunenswerter Naturwahrheit wiedergegeben hat. Ein zweites Exemplar hatte sich bis vor kurzem im Besitz der Familie Inghirami in Volterra befunden, ist von dieser aber an Mrs. Gardner in Boston verkauft worden. Während der „Cicerone" dieses Bild als das Original, das im Palazzo Pitti für eine „tüchtige, wenig spätere Kopie" erklärt haben Crowe und Cavalcaselle „nach genauer Untersuchung" in dem Bilde in Volterra „die Hand eines Kopisten aus Raffaels Zeit" erkannt und halten das Exemplar im Pitti für das Original. Auch Morelli hält letzteres für eine Kopie und zwar von einem Nicht-Italiener.

S. 71. Da Vasari ausdrücklich bezeugt, daß Raffael das Bildnis des Bindo Altoviti gemalt hat und das Münchener Jünglingsporträt sich bis 1808 in der Casa Altoviti in Florenz befunden hat, wo es durch G. v. Dillis für den Kronprinzen Ludwig von Bayern für 49000 Lire erworben wurde, ist allgemein angenommen worden, daß das Münchener Bild mit dem von Raffael gemalten Bildnis des Bindo Altoviti identisch sei. Dagegen hat Morelli (II, S. 147—149) ernste Bedenken erhoben, die auch von andern Forschern geteilt werden und die sich nicht allein gegen die Identität des Dargestellten, sondern auch gegen die Urheberschaft Raffaels richten. So hat z. B. Adolf Bayersdorfer das Bild dem Giulio Romano zugewiesen, ebenso Dollmayr.

S. 72. Nach Vasari für die Grafen von Canossa in Verona gemalt, aus deren Besitz es zu Anfang des 17. Jahrhunderts an den Kardinal Luigi d' Este überging, der es später an Katharina Sforza, Gräfin von Santa Fiore, weitergab. Von den Sforzas erhielt es der Herzog Vincenzo von Mantua, von wo es 1628 an den König Karl I. von England verkauft wurde. Als dessen Kunstschätze 1649 versteigert wurden, wurde es für den König Philipp IV. von Spanien erworben, der es die Perle seiner Sammlung nannte, woher es seinen Beinamen erhalten hat. Die Ausführung rührt von Giulio Romano her.

S. 73. Aus der Kapelle der heiligen Cäcilie in San Giovanni in Monte, für die das Bild im Auftrage des Kardinals Pucci gemalt worden ist, wurde es 1798 nach Paris entführt und dort 1803 von Holz auf Leinwand übertragen. Im Jahre 1815 wurde es wieder nach Bologna zurückgebracht. Vgl. die Einleitung S. XXIX.

S. 74. Von Morelli (III, S. 328—329) mit Entschiedenheit Raffael abgesprochen und für ein Werk des Giulio Romano erklärt, dem vielleicht eine Aktzeichnung Raffaels zugrunde gelegen hat. Ihm stimmt W. v. Seidlitz im Repertorium für Kunstwissenschaft XIII (1890) S. 115 bei. Vgl. auch die Einleitung S. XXII. Der „Cicerone" hält dagegen an der Autorschaft Raffaels fest. Wenn Morelli (I, S. 68) die Ansicht vertritt, daß die Donna velata (S. 75) und die Fornarina im Palazzo Barberini dieselbe Person darstellen und daß sie auf letzterem Bilde einige Jahre nach Raffaels Tode gemalt sei, so wird diese Ansicht unsrer Meinung nach durch die Gegenüberstellung der beiden Bilder nicht unterstützt. Wir glauben vielmehr Verschiedenheiten wahrzunehmen, die eine Identität ausschließen,

so besonders in der Bildung der Stirnen, in dem Abstand der Backenknochen und in dem Halsansatz.

S. 75. Ueber den Zusammenhang dieses Bildnisses mit der Magdalena auf dem Bilde der heiligen Cäcilie (S. 73) und der Sixtinischen Madonna (S. 77) s. die Einleitung S. XXII und XXIX.

S. 76. Graf Baldassare Castiglione, der zum Hofe des Herzogs von Urbino gehörte und von diesem zu diplomatischen und andern Sendungen benutzt wurde, war mit Raffael schon in Urbino bekannt geworden. Nach der Krönung des Papstes Leo X. wurde er Gesandter des Herzogs beim Vatikan. Das Bild, das ursprünglich auf Holz gemalt war, ist später — man weiß nicht wann — auf Leinwand übertragen worden. In das Louvre ist es aus dem Besitz Ludwigs XIV. gekommen, der es von den Erben des Kardinals Mazarin erhalten hatte. Ueber die frühere Geschichte des Bildes herrscht Unsicherheit. Es soll nach dem Tode des Grafen Castiglione in den Besitz des Herzogs von Mantua, später in den Karls I. von England gekommen sein. Dem widerspricht aber die durch eine Zeichnung Rembrandts nach diesem Bilde bezeugte Tatsache, daß es mit einer ganzen Schiffsladung von Bildern 1639 von Italien nach Amsterdam gekommen und dort für 3500 Gulden versteigert worden ist. Auf der Zeichnung, die sich in der Albertina in Wien befindet (s. „Klassiker der Kunst" II: Rembrandt 2. Aufl. S. XXIV), hat Rembrandt selbst diese Angaben niedergeschrieben. Es wird weiter berichtet, daß es damals in die Sammlung des Holländers van Usselen gekommen ist, von dem es später der Spanier Lopez erwarb. Von diesem kam es in den Besitz des Kardinals Mazarin.

S. 77. Vgl. die Einleitung S. XXIX. Das Bild ist durch die Vermittlung des bolognesischen Malers Carlo Cesare Giovannini für 20000 Dukaten für den Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen (König August III. von Polen) erworben worden.

S. 78. Das Bild hat seinen Beinamen von dem Sessel (ital. sedia) erhalten, auf dem die Madonna sitzt. Seit 1589 wird es im Inventar der Uffizien aufgeführt.

S. 79. Die Madonna della Tenda (mit dem Vorhang) ist eine veränderte Kopie der Madonna della Sedia, die ein Schüler Raffaels, nach Morellis Ansicht (II, S. 144) Giulio Romano, ausgeführt hat.

S. 80. Im Hintergrunde links ist die Taufe Christi dargestellt, darüber schwebt am Himmel Gott-Vater von Engeln umgeben. — Das Bild ist im Auftrage eines Verwandten des Giovanni Battista dell' Aquila für die Kirche San Silvestro in Aquila gemalt worden. Es trägt die Inschrift: Raphael Urbinas f. Marinus Branconius f. f. (d. i. fieri fecit, ließ es machen). 1655 wurde es aus der Kirche nach Spanien gebracht, wo es König Philipp IV. im Kloster des Escurial aufstellen ließ. 1813 nach Paris entführt, wurde es dort von Holz auf Leinwand übertragen. 1815 kam es wieder nach Spanien zurück.

S. 81. Nach Crowe und Cavalcaselle (II, S. 461) liegt der „Madonna del Passeggio" — so genannt nach dem im Hintergrunde spazierenden Joseph — nur eine Skizze Raffaels zugrunde. Die Ausführung glauben sie dem Francesco Penni zuschreiben zu können. — Unter dem Namen „Madonna von Loreto" ist eine Anzahl von Bildern (Kopien) bekannt, die auf ein verloren gegangenes Original von Raffael zurückgehen, das Papst Julius II. in die Kirche Sa. Maria del Popolo gestiftet und das danach den Namen „Madonna del Popolo" erhalten hat. Bis zum Jahre 1717 soll das Bild in dieser Kirche geblieben und dann von einem gewissen Girolamo Lottorio an den Schatz der Santa Casa in Loreto verschenkt worden sein. Danach wurde es „Madonna von Loreto" genannt. Zu Ende des 18. Jahrhunderts soll es aus dem Schatze verschwunden sein. Nach den Untersuchungen von Vögelin (Die Madonna von Loreto, Zürich 1870) ist das Original Raffaels jedoch nur bis zum Jahre 1615 in Sa. Maria del Popolo nachweisbar. Von da ab bleibt es verschollen. Neuerdings ist im Magazin der Galleria Nazionale in Rom ein Bruchstück zum Vorschein gekommen, auf dem nur noch die untere Hälfte der Darstellung zu sehen ist und das vielleicht der letzte Rest des verlorenen Originals ist. Näheres darüber hat Ugo Fleres in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F., IX (1897/1898) S. 111—117 veröffentlicht.

S. 82—88. Vgl. die Einleitung S. XXXI und XXXII.

S. 89—97. Vgl. die Einleitung S. XXX und XXXI. Wiederholungen der Tapeten, die ebenfalls noch mit Goldfäden durchwirkt sind, befinden sich im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (aus dem Besitze Heinrichs VIII. von England, nur der schmale Teppich S. 93, rechts, fehlt), im königlichen Palast in Madrid, in Wien und in der Kathedrale von Loreto. — Eine Folge von sechs Teppichen, die aber erst im 17. Jahrhundert entstanden sind, in der Dresdener Galerie.

S. 93, rechts. Während sich Paulus und sein Begleiter Silas im Gefängnis zu Philippi befanden (Apostelgeschichte 16, 26), trat ein Erdbeben ein, durch das die Gefangenen befreit wurden. Das Naturereignis wird durch einen Riesen veranschaulicht, der aus dem Erdinnern emporsteigt und die Erdoberfläche durchbricht. Das schmale Format dieses Teppichs erklärt sich durch die Raumverhältnisse in der Sixtinischen Kapelle, für die die ganze Reihe bestimmt war.

S. 95. Da der Teppich mit der Erblindung des Zauberers Elymas im Vatikan zur Hälfte zerstört ist (s. die Einleitung S. XXX), haben wir unsrer Reproduktion den Karton im South Kensington-Museum (jetzt Victoria und Albert-Museum) in London zugrunde gelegt.

S. 98—123. Ueber die Loggienbilder s. die Einleitung S. XXXI.

S. 124. Für die Kirche Sa. Maria del Spasimo (d. h. der Maria mit dem tiefen Schmerze) in Palermo gemalt, in der das Bild bis 1662 blieb, wo es in den Besitz des Königs Philipp IV. von Spanien überging, der es in seiner Kapelle aufstellen ließ. Seit dieser Zeit heißt es „Lo Spasimo di Sicilia". 1813 nach Paris überführt, wurde es dort, weil die Tafel fünf vertikale Risse zeigte, von Holz auf Leinwand übertragen. 1822 kam es wieder nach Spanien zurück. Auf dem Stein im Vordergrunde bezeichnet: RAPHAELO VRBINAS. Gegenüber der Annahme, daß die Figur des sich unter der Kreuzeslast auf einen Stein stützenden Christus von der Kreuztragung in Dürers großer Holzschnittpassion eingegeben worden sei, hat Dehio (in der Zeitschrift für bildende Kunst XVI, 1881, S. 253—260) triftige Gründe geltend gemacht, nach denen vielmehr der Stich Schongauers mit der großen Kreuztragung Raffaels Vorbild gewesen sei.

S. 125. Das Bild ist als zur Erbschaft der Medici gehörig in den Pitti-Palast gekommen. Vasari hat es nach seiner eignen Aussage kopiert, und eine zweite Kopie, die sich im Museum in Neapel befindet, wird mit Wahrscheinlichkeit dem Andrea del Sarto zugeschrieben. Der links vom Papst stehende Kardinal Giulio de' Medici ist später Papst unter dem Namen Clemens VII. geworden.

S. 126. Navagero und Beazzano waren Staatsmänner, die im Dienste der Republik Venedig tätig waren und, wie aus den Briefen des Pietro Bembo hervorgeht, mit diesem, Raffael und dem Grafen Castiglione in regem Verkehr standen. Da Navagero 1516 Rom verließ, muß das Bild um diese Zeit gemalt sein. Nach Passavant und nach Crowe und Cavalcaselle (II, S. 265) ist das Original Raffaels verloren gegangen und das Bild im Doria-Palast nur eine Kopie. Dagegen spricht sich Morelli (I, S. 420 ff.) mit Entschiedenheit für die Urheberschaft Raffaels aus.

S. 127. Das Bild der heiligen Margareta befand sich bereits in der Sammlung König Franz I. und ist 1537 von Primaticcio gewaschen und gereinigt worden. Im 18. Jahrhundert wurde es von Holz auf Leinwand übertragen. Nach Vasari ist das Bild von Giulio Romano nach einer Zeichnung Raffaels gemalt worden. — Das Bild mit dem heiligen Michael ist am unteren Saume der Tunika des Erzengels bezeichnet: RAPHAEL VRBINAS. PINGEBAT M. D. XVIII. Es ist 1753 von Holz auf Leinwand übertragen worden. Vgl. die Einleitung S. XXVII.

S. 128. Von Holz auf Leinwand übertragen. Der untere Teil des Bildes mit dem Tisch, auf dem der Fuß des Christusknaben steht und die Rose liegt, von der das Bild seinen Namen erhalten hat, ist eine moderne Zutat. Eine Arbeit des Giulio Romano nach einer Zeichnung Raffaels.

S. 129. Zum Unterschiede von dem Bilde S. 130 die „kleine" heilige Familie genannt. Das Bild soll für Adrian Gouffier, Kardinal von Boissy, der 1519 päpstlicher Legat in Frankreich war, gemalt worden sein. 1662 kam es in den Besitz des Abbé de Lomenie,

der es 1669 an den König Ludwig XIV. verkaufte. Nach Passavant von Giulio Romano, nach Crowe und Cavalcaselle (II, S. 462) von Polidoro da Caravaggio gemalt, der bei der Ausmalung der Loggien tätig war. Hinter dem kleinen Johannes kniet die heilige Elisabeth.

S. 130. Am Saume des Mantels der Madonna über ihrem Fuß bezeichnet: RAPHAEL VRBINAS PINGEBAT CIↃ. DX. VIII. ROMAE. Von Holz auf Leinwand übertragen. Ueber die Bestimmung dieses Bildes und des heiligen Michael (S. 127) als Geschenk des Papstes für die Königin und den König von Frankreich s. die Einleitung S. XXVI u. XXVII. Es war die Absicht des Papstes, das Bündnis mit Frankreich zu befestigen und zugleich in seinem Familieninteresse tätig zu sein, weshalb er seinen Neffen Lorenzo de' Medici, der in Amboise seine Vermählung mit Madeleine de la Tour d'Auvergne feiern wollte, mit der persönlichen Ueberreichung der beiden Bilder beauftragte. Wie aus einem Briefe des Agenten des Herzogs von Ferrara an seinen Herrn hervorgeht, waren beide Bilder im Mai 1518 vollendet.

S. 131. Auf der Wiege bezeichnet: RAPHAEL PINX. Die Ausführung rührt von Giulio Romano her. Auf dem Hügel links sind die Ruinen der Konstantins-Basilika zu sehen. Das Bild erscheint zuerst unter Karl II. von Spanien (1665—1700) in königlichem Besitz.

S. 132. Auf Wunsch des Kardinals Bibbiena, des päpstlichen Legaten in Paris, gemalt, der sich mit der Ueberreichung des Bildnisses einer berühmten Schönheit bei dem König Franz I. angenehm machen wollte. Aus verschiedenen Nachrichten erfahren wir, daß Raffael einen seiner Schüler nach Neapel schickte, um die junge Dame, die, eben sechzehn Jahre alt geworden, sich 1518 mit dem Connétable von Neapel, Fürsten Ascanio Colonna, verlobt hatte, zu porträtieren. Raffael scheint nur das Gesicht gemalt zu haben; alles übrige ist von Giulio Romano.

S. 133. Das Kardinalbildnis in Madrid hat früher allgemein als das des Bernardo Dovizi da Bibbiena gegolten, bis Crowe und Cavalcaselle (II, S. 333) die Identität mit Bibbiena bestritten haben. Sie stützen sich dabei auf das angebliche Porträt des Bibbiena im Palazzo Pitti, das sie für das echte, von Raffael gemalte Bildnis des Kardinals halten, während Passavant, der „Cicerone" und Springer es für eine Kopie erklären. Die drei letztgenannten halten auch an der Bezeichnung des Madrider Kardinals als Bibbiena fest. Wenn das zutreffend ist, müßte das Bild etwas früher als 1518 gemalt sein, da sich Bibbiena in diesem Jahre in Frankreich befand.

S. 134. Vgl. die Einleitung S. XXXIII. Das Gemälde hat nach Raffaels Tode Rom, abgesehen von einer kurzen Zeit, nicht verlassen. Nachdem es 1522 der Oeffentlichkeit übergeben, kam es auf den Hochaltar von San Pietro in Montorio, wo es bis 1757 blieb. 1797 nach Paris entführt, wurde es 1815 nach Rom zurückgebracht und im Vatikan aufgestellt.

Anhang

S. 137. Beide Bilder, ursprünglich Predellen eines Altargemäldes, sind 1818 für den Kronprinzen Ludwig von Bayern in Volterra aus dem Nachlaß der Inghirami als Jugendwerke Raffaels angekauft worden. Dagegen hat sie schon Passavant für Werke der Schule Peruginos erklärt. Crowe und Cavalcaselle (I, S. 39) halten sie für Werke des Perugino selber, und ihnen hat sich auch Morelli (II, S. 141) angeschlossen. Neuerdings hat man sich in München wieder mehr der Urheberschaft Raffaels zugeneigt, wofür aber keinerlei äußere und innere Zeugnisse vorliegen.

S. 138. Von der Verwaltung des Louvre im Jahre 1883 für 200000 Franken als ein Jugendwerk Raffaels von dem Engländer Morris Moore angekauft, der es selbst unter dem Namen des Mantegna erworben hatte und dann die Taufe auf Raffael vornahm. Von Passavant dem Timoteo Viti, von Morelli (I, S. 134) mit größerem Recht dem Pietro Perugino zugeschrieben, dessen Karton zu dem Bilde sich in der Akademie in Venedig befindet.

S. 139. Das weibliche Bildnis in den Uffizien, das früher für ein Bildnis der Maddalena Doni galt, ist nicht von Raffael. Es ist den verschiedensten Künstlern, unter andern auch Leonardo da Vinci, zugeschrieben worden; jedoch steht nur so viel fest, daß es von

einem florentinischen Maler herrührt und im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ausgeführt worden ist. — Auch das Jünglingsporträt in Budapest führt den Namen Raffaels ohne Berechtigung. Es scheint ebenfalls florentinischer Herkunft zu sein.

S. 140. Die Madonna beim Earl of Northbrook ist die Arbeit eines Schülers, der sich die Kleine Madonna in Panshanger (S. 19) zum Vorbild genommen zu haben scheint. — Der Johannes im Louvre ist schon von Passavant zu den Werkstattbildern gezählt worden. Von Morelli (I, S. 54) für ein Werk des Sebastiano del Piombo nach einer Zeichnung Michelangelos erklärt.

S. 141. Der Violinspieler, der sich lange Zeit im Palast Sciarra in Rom befunden hat, ist jetzt allgemein als ein Werk des Sebastiano del Piombo anerkannt. — Ueber die Urheberschaft des Doppelbildnisses im Louvre, früher unter dem Namen „Raffael und sein Fechtmeister“ bekannt, sind bisher nur Vermutungen geäußert worden, bei denen die Namen Pontormo, Sebastiano del Piombo und Polidoro da Caravaggio genannt wurden.

S. 142. Von Crowe und Cavalcaselle (II, S. 475) „einem Künstler wie Sebastiano del Piombo“ zugeschrieben. In neuerer Zeit haben sich jedoch Autoritäten für die Urheberschaft Raffaels ausgesprochen.

S. 143. Das Bild in der Galerie von Parma ist von Giulio Romano nach einer Zeichnung Raffaels ausgeführt, die sich im Louvre befindet. — Auch die „Madonna del divino amore“ (der göttlichen Liebe) ist eine Schülerarbeit, vermutlich auch von Giulio Romano, aber in der Werkstatt Raffaels ausgeführt, von dem die Zeichnung herrührt.

Chronologisches Verzeichnis der Werke

Zweifelhafte Werke:

Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde

Systematisches Verzeichnis der Gemälde

(einschließlich der Teppiche)

1. Gemälde religiösen Inhalts: 1. Altes Testament, 2. Neues Testament, 3. Madonnen und heilige Familien, 4. Heilige — II. Mythologie, Allegorie, Sage und Geschichte: 1. Mythologie, 2. Allegorie, 3. Sage und Geschichte — III. Bildnisse: 1. Männer, 2. Frauen — IV. Verschiedenes

Seite

I. Gemälde religiösen Inhalts

1. Altes Testament

Seite

2. Neues Testament

3. Madonnen und heilige Familien

3. Sage und Geschichte

III. Bildnisse

1. Männer

2. Frauen

IV. Verschiedenes

Venturi also gives to Raffael

Liverpool. Votive picture (v. early).
Uffizi. 3461. Young man.

See Pallavicini Sale. 27-5-1927. no. 28. pl.